35me ANNÉE N° 290 (1948)

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

VISAGE
DE
GROETHUYSEN

NOTE HATIVE
A LA
GLOIRE DE GROETHUYSEN

L'Auteur. — Au commencement était le Verbe.

Le Lecteur. — Et ensuite rien d'autre ?

L'Auteur. — C'est tout ce que je puis vous dire.

(B. GROETHUYSEN, *Epistémologie du Rêve*).

Par le fait qu'il s'agisse d'un homme, d'abord empêché de parler (car toute Parole est Désinvolture, qu'Amour et le Respect désavouent aussitôt), et parce qu'il fut un sage, plus particulièrement encore inhibé (car ce que j'ai pu parfois concevoir comme une supériorité de ma nature — ou mettons aux idées une antériorité seulement —, il me faut bien ici le nommer ma bêtise, et dès lors comment en jouer ?), un sentiment très fort cependant qui me presse a fait sauter la bonde on le voit : sans doute est-ce celui simplement de la justice — je veux dire de la justesse dans les termes — violée.

Plusieurs éminents esprits de notre époque ayant écrit de lui en effet, aucun des mots qui lui conviennent n'a pourtant été prononcé. D'où, bien que je ne puisse croire qu'il s'en forme en moi de meilleurs, une sorte de rage bien faite pour m'ouvrir la bouche à mon tour.

GROETHUYSEN : ainsi, pour la première fois à le lire, c'est déjà un curieux buisson ; et GROETH, plus court, plus actif, le loup dans ce buisson, à l'oreille ne se prononce pas comme il s'écrit. Voilà un premier point.

Quittant, comme on voit, toute vergogne pour tenter de forcer mon lièvre aussitôt, je dirai (justement) que Groeth m'apparut toujours comme un buisson ; non un buisson-ardent, mais un buisson ensoleillé ; et plutôt encore, comme le soleil dans les buissons. La gloire, par corollaire, ne peut donc manquer de lui venir, bien qu'aucun de nos beaux-esprits à le peindre ne se soit avisé du mot. Gloire ici donc ! Gloire à notre Groeth un jour vienne, qui fut comme le soleil dans les buissons !

L'un des meilleurs peintres qui aient vécu. Le seul portraitiste de figures intellectuelles à vrai dire depuis Platon. Mais Platon, qui n'eut qu'un modèle, développa par la même occasion une philosophie ambitieuse. Groeth n'eut cure que de ses modèles successifs, les héros de la pensée antique et moderne.

L'on conjecture assez sottement du silence qu'il observa durant les mois de sa maladie mortelle. Quelle pensée alors eut-il pu mimer ? Nous le savions marxiste. Ce fut un philosophe modeste. Les marxistes ne se donnent pas la mort à penser. Il se borna à vivre (ou à mourir) la sienne, sans paroles.

Groeth se jetait un peu en arrière en vous tendant la main avec un grand sourire, mais sa poigne était assez molle : c'est qu'il se promenait de long en large et parlait déjà depuis longtemps avant votre arrivée dans le monde des idées, cher bourgeois ! Point de pignon sur rue, pas même de domicile fixe. Il couchait sous les ponts de la métaphysique, à la belle étoile de la métaphysique, à l'hôtel borgne de la métaphysique. Il y avait en lui quelque chose du vaurien, du vagabond, quelque chose de l'homme des bois (mais ces yeux clairs ! Ces mains, les plus belles du monde !), et du gardien de nuit et de l'homme de ronde et du guide dans les Châteaux, les Systèmes, du guide en Votre Propre Pensée.

Il se met à l'intérieur de Votre Pensée pour la débrouiller. Enchevêtré de citations. Il vous guide par vos propres sentiers, les plus fins, toujours ensoleillés de bonté, de sourire. Il emmène avec lui brindilles, folioles, fils de la vierge, toiles d'araignées. Lui-même est comme un buisson, un taillis, un

fourré, une forêt. Une forêt ET toutes les démarches, les déambulations en son intérieur qu'elle suppose, qui la parcourent et l'analysent, — et l'éclairent. Il est toutes les forêts. Il est tout dans la forêt sauf le bûcheron. Ne détruit rien. Il dispose les pièges (et d'abord, ceux de la lumière), dispose les éclairages, les projecteurs.

Pourquoi mettrions-nous le feu aux buissons de la métaphysique ? Puisqu'on peut y trouver tant de délectation... — Parce qu'il y eut toujours quelques bandits de grands chemins cachés derrière ? — Oui, nous le savons depuis peu. Mais qu'est-ce à dire, sinon que les grands chemins de l'homme s'ouvrent, se sont toujours ouverts parmi les fourrés de la métaphysique. Craignons, à y mettre le feu, d'y griller l'homme, et nous-mêmes ! Des projecteurs, je ne dis pas non. MARX y a installé une sorte d'éclairage axial. Mais l'on peut (et lui-même peut-être) y préférer encore le soleil et sa dramatique inconstance, qui tantôt les éclaire, tantôt les replonge dans l'ombre. Voir là comme une image de l'histoire... Si tout cela, d'ailleurs, est assez pareil à un songe.

Les choses, par surcroît, sont un peu moins simples, peut-être. Ces buissons, nous les aimons (autant, parfois, et plus encore que les fleurs) ; nous les aimons et nous en méfions. Aussi bien, nous jetant contre eux, risquons-nous de nous y blesser, de les maudire. Faisons-nous donc très petits et pénétrons en leur intérieur. Cela ne va pas sans quelques égratignures encore. Il faudrait se faire fourmi — ou soleil — et suivre patiemment leurs contours, y compris ceux de leurs épines. Plus aucun mal alors... Pour arriver, — nous y voici —, au réduit de la construction, à l'endroit où la charpente est le plus finement enchevêtrée. Charpentes plutôt que nids. Mais charpentes conçues non tant comme solidités que comme échafaudages, pièges à mouches. *Déliateur* de problèmes, de systèmes. Qu'on est content de tous ces problèmes, ces systèmes ! Quelle chose émerveillante que l'homme, — et ses buissons ! Comme cela va être amusant, intéressant, de débrouiller tout cela !

Mais c'est trop en rester absents encore, et trop présents à nous-mêmes. Absentons-nous donc mieux,

présentons-nous en eux d'une façon plus sérieuse. Figurons-nous chaque buisson comme notre intention, notre volonté propre, notre propre désir. Figurons-nous en eux comme les devenant. Repensons de l'intérieur chaque buisson. Réinventons chacune de ses pousses, ses moindres idées, ses moindres propos ou manières. Il deviendra alors tout à fait inoffensif, imbécile. Et nous pourrons dès lors le laisser vivre, à l'ombre ou au soleil, ou sous la pluie, à sa place dans la forêt, à son époque dans l'histoire, l'histoire des caprices du soleil. Et poursuivre à travers lui notre route. Sans le saccager, sans y mettre le feu, comme nous y engagent dangereusement *nos* provocateurs : notre penchant parfois à notre propre perte.

Ainsi, dans la mesure où la philosophie (la métaphysique) est grenier, décrochez-moi-ça, carreau du Temple, place Maubert, sous les ponts de Paris, forêt de Bondy, buissons de Verrières, barbe qui pousse sans soin, noctambulisme, misère, hardes, haillons, antiquités, vieilleries, bric-à-brac, foire aux puces et à la ferraille, sénilité précoce et cætera (et je me demande si pour ceux-là il y a salut hors l'Armée du Salut), dans cette mesure il avait le physique de l'emploi. Il mimait le philosophe. Peut-être en avait-il la nostalgie ? Qu'importe.

Et naturellement, nous l'aimons comme tel, ce vieux bric-à-brac. Nous n'avons pas l'intention de tolérer qu'on nous empêche de l'aimer. Nous sommes vieux de toute la vieillesse de l'esprit humain, et voilà notre défroque, aussi bien notre guenille, notre personne, — et notre atelier (L'atelier de Groeth ressemblait à celui de Picasso...) Mais nous sommes jeunes aussi, puisque nous bougeons, nous vivons au milieu de tout cela, que nous y allumons la lampe, y fumons, mangeons et dormons, et réfléchissons.

Il est nécessaire de philosopher, parce qu'il faut entrer dans le jeu de l'adversaire et le battre (en lui-même) avec ses propres armes. Surtout lorsqu'on n'est soi-même armé que de cette façon-là. Qu'on a cette faiblesse, cette damnation, cette *congéniture*. Baudelaire avait aussi l'amour de l'adversaire (du mal) : c'est toujours la même chose.

Il faut se rendre sympathique à l'adversaire : on le diminue ainsi, on le divise, on lui soustrait des

forces, des troupes (celles de la niaiserie, de la colère, de la brutale prétention). De toutes façons, il sera en état de moindre résistance au moment décisif.

Avec toutes ses qualités qui le faisaient aimer de l'adversaire, il n'en reste pas moins que Groeth était marxiste. C'était un philosophe modeste ET il était marxiste. La philosophie des philosophies peut donc être une forme du marxisme, ou l'une de ses applications. Celle de Dilthey, consciemment ou non, était faite pour diminuer l'importance de Marx. « Une des philosophies possibles »... Voilà ce qu'on trouvait à répondre à la philosophie qui jette une lumière aveuglante, et se montre si dangereuse pour l'ordre établi. Mais Groeth, élève de Dilthey, était marxiste, et sa philosophie des philosophies était une application de son marxisme.

L'amour des adversaires, dit à son propos Jean Paulhan, est une des formes de la liberté. Oui, mais peut-être aussi un moyen efficace de lutte. Groeth embrassait son rival... Non, le mot serait fort : disons pour le désarmer. Il suivait son adversaire dans ses chemins jusqu'au moment où il lui ôtait ses armes, ou l'aidait à s'en débarrasser lui-même, en le replaçant à son rang et à son importance dans l'histoire. Comprenant tout. Comprenant ses adversaires mieux qu'eux-mêmes. Fort contre eux à mesure. Il faisait coin en eux. Et non seulement à l'intérieur de leur groupe, mais à l'intérieur de chacun. Parce qu'il ne se donnait pas les arêtes d'un coin. Mais il les accompagnait en eux-mêmes. En quelque façon, cela suffisait.

Et souple à la provocation. Jamais ils n'ont pu se servir de lui. Il était trop modeste, trop effacé pour qu'on put se servir de lui. C'est une des raisons de sa modestie : héroïque, mais toute tactique. Comment se servir de lui ? Il les empêchait de faire brèche en les accompagnant. En gênant leurs mouvements. En les occupant avec lui, à discuter avec lui (de ce qui les intéressait), au lieu de les laisser foncer ou de leur présenter la cape. Il leur faisait perdre leur temps et des forces, et la liberté de leurs mouvements. Ne les lâchant que devenus imbéciles. Leur prenant leurs armes à mesure. Les rangeant à la Panoplie. Séparant l'homme des panoplies.

Il disposait du sourire : bonté et humour. Du sens du ridicule. Mais cet humour n'oblitérait jamais en lui le sens de l'humain, la sympathie (comme c'est très souvent le cas, ce qui diminue la qualité du porteur, jusqu'à le rendre ridicule à son tour... Comme aussi l'intelligence rend bête).

Nous n'oublierons jamais son exemple. Nous nous souviendrons qu'on ne peut que gagner à connaître de l'intérieur son adversaire. Et ce qu'on gagne à cette connaissance (et qu'aussi bien on lui fait gagner à lui-même), on le lui fait perdre en force offensive.

Il s'agit de ne pas être gêné par nos meilleurs amis... Il s'agit de les empêcher (tendrement enlacés à nous) de nous gêner. D'empêcher, aussi bien, notre PROPRE imbécillité de nous gêner. Puis d'utiliser notre force à rester nous-même. Chaque individu ainsi doit lutter sur deux fronts. Contre sa propre imbécillité (ou celle de son parti) qui a pour cause la fausse prétention, le sectarisme, l'assurance aveugle... Et d'autre part contre la force de ses adversaires, en l'épousant, en l'empêtrant. Ainsi la sollicitude peut-elle devenir une arme, assez terrible.

Mais c'est bien à partir d'ici, mon Groeth, si comme je le pense, la Matière est l'unique providence de l'esprit, oui, c'est bien à partir d'ici qu'abandonnant le buisson hâtif de ces notes à ta gloire, je veux me rejeter aux véritables buissons. A ceux, pendant que j'écris, qui résistent dans la forêt voisine ; et qui, pour l'esprit lui-même présentent le merveilleux avantage de s'opposer, quelqu'idée qu'il s'en forme, à jamais providentiellement à lui.

FRANCIS PONGE.

(Saint-Léger en Yvelines, août 48.)

LA MORT DE GROETHUYSEN

Il y a déjà plusieurs années qu'il me disait souvent : « A partir de maintenant, je devrais bien me détacher un peu de toute notre agitation présente et commencer à me préparer à la mort ». En 1940, la défaite de la France l'avait profondément touché ; mais dès qu'il put être pleinement rassuré sur l'issue de la guerre, il me semble que c'est la pensée de cette préparation nécessaire à la mort qui vint occuper son esprit à la place du souci national et généralement politique. Car Groet était un philosophe, et la philosophie n'est guère autre chose en effet, que la préparation à la mort. Mais plutôt Groet n'avait pas encore tout à fait décidé, dans sa réflexion de philosophe, s'il devait vraiment s'abandonner un jour à son penchant pour la métaphysique, qui est justement la préparation à la mort, ou, s'il devait s'en tenir à ce qu'était devenu, de son temps, la philosophie, à savoir l'organisation rationnelle de l'existence, qui est également le refus de la métaphysique. Or, la mort l'a certainement surpris. Il ne se sentait pas directement menacé avant le premier crachement de sang. Cette affaire a dû tomber sur lui comme une catastrophe imprévisible. Je ne peux pas m'expliquer autrement le silence de ses dernières semaines, qui est la dernière image qui nous reste de lui, et qui est une image douloureuse. Toute mort est prématurée, certes. Mais la sienne a l'air d'une mort de jeune homme, qui laisse inachevée la vie qu'elle interrompt. A-t-il pu réussir en ce mois et demi, à force de concentration et dans l'épreuve d'une maladie terrible, à se préparer totalement à la mort qui le pressait, et est-ce pour cela qu'il s'est tu ? Ou bien est-ce parce qu'il n'a pu trouver sa conclusion à temps, et qu'il fut incapable de la formuler ? C'est ce que je me demande chaque fois que je repense à lui, et plus personne évidemment ne pourra jamais me le dire.

BRICE PARAIN.

BERNARD GROETHUYSEN

(1880 - 1946)

Il appliquait son intelligence à se faire aimer des hommes en les justifiant.
(Malraux. *La Condition Humaine*, p. 52).

Les connaissances rendent les hommes doux...
(Montesquieu. *L'Esprit des Lois*, XV, 3).

Succombant à un cancer des poumons, Bernard Groethuysen est mort à Luxembourg, le 17 septembre 1946. Avec lui a disparu une des figures les plus éminentes du groupe de la *Nouvelle Revue Française*, et, sans doute, la plus sympathique. Lié avec Charles Du Bos, puis avec Gide — qui lui dédia son Œdipe —, avec Malraux — qui s'inspira de lui pour le personnage du père Gisors dans la *Condition Humaine* —, avec Jean Tardieu, avec Francis Ponge, et surtout avec Jean Paulhan, auquel il était fraternellement attaché, l'ami incomparable, que nous appelions familièrement Groet (cela se prononce: Groûte), était considéré par tous comme une personnalité de première grandeur.

●

Bernard Groethuysen était né à Berlin le 9 janvier 1880. Son père, Philip Groethuysen, était d'origine néerlandaise. Sa mère, née Olga v Goloff, était Russe.

C'est à Baden-Baden qu'il fit ses premières études. Ayant passé la « Reifeprüfung » en 1898, il prépara la « Promotionsprüfung » de 1898 à 1903, alternativement à Vienne, à Munich et à Berlin, étudiant conjointement philosophie, psychologie, histoire de l'art et économie politique. Ses principaux maîtres furent Dilthey, Simmel, Stumpf et

Wœlfflin. C'est sous le patronage de Stumpf et de Dilthey qu'il soutint en 1904, sa thèse inaugurale sur *la Sympathie* (Das Mitgefühl), thèse qui obtint, honneur tout à fait exceptionnel, la mention : *summa cum laude*. C'est par Simmel qu'il devait plus tard à Paris, faire la connaissance d'Alix Guillain, la fervente compagne de sa vie.

•

Bernard Groethuysen appartenait donc à cette génération de philosophes allemands qui s'intercale entre celle de Husserl et celle de Heidegger, c'est-à-dire à la génération de Max Scheler, de Lask et de Nicolaï Hartmann. Il se rattachait particulièrement à l'école de Dilthey, dont il avait été l'intime. Mais, au lieu de polémiquer contre les écoles adverses, il s'efforçait de les comprendre. Divers textes de lui — entre autres : *L'Enfant et le Métaphysicien* (1910), dont la traduction a paru dans *Mythes et Portraits* (1947) (1) et dans la revue *Deucalion*, de même que le *Diderot* qu'il publia en 1911, dans la *Grande Revue* — montrent que ses préoccupations personnelles rejoignaient spontanément celles de Husserl et celles de Heidegger.

Né dans la religion réformée, Groethuysen se représentait très vivement le désarroi du chrétien abandonné à lui-même devant Dieu. Aussi s'intéressa-t-il beaucoup à Kierkegaard, puis au mouvement existentialiste. Mais le sens très aigu qu'il avait de l'histoire, le préservait des spéculations abstraites. Diltheyen et marxiste, il se rendait compte des limites que le milieu historique impose à l'être et à la pensée de tout individu. Et il lui semblait essentiel de reconnaître ces limites.

L'œuvre principale de Groethuysen est sans doute son *Anthropologie philosophique* (Philosophische Anthropologie. Munich und Berlin. Oldenbourg. 1928-1931). Rechercher à travers les métaphysiques surannées le tréfonds obscur d'où elles procédèrent, découvrir la structure cachée de ce tréfonds, les attitudes fondamentales de l'« âme » humaine, tel avait été le rêve de Dilthey. Tel fut le rêve que Groethuysen poursuivit. Avec une érudition des plus étonnantes — et par la variété des points de vue et par la profondeur des perspectives —, il passa méthodiquement en revue les diverses conceptions qu'aux différentes époques de l'histoire les philosophes se sont faites de l'homme : celles de Socrate, de Platon, d'Aristote, de Lucrèce, de Sénèque, de Marc Aurèle, de Plotin, de Saint-Augustin, de Pétrarque, de Ficin, de Pic de la Mirandole, de Pomponace, de Campanella, de

(1) Ed. Gallimard.

Bovillus, de Nicolas de Cusa, de Paracelse, de Luther, d'Erasme, de Montaigne, les expliquant, les rapprochant, les comparant — mettant en parallèle, par exemple, la résignation dErasme aux faiblesses irréductibles de la nature humaine et la confiance optimiste de La Mirandole dans les progrès indéfinis de l'espèce.

Groethuysen n'eut malheureusement pas le loisir de transposer en français cette œuvre d'une importance si évidente. Mais c'est directement en français, dans un français simple, clair, élégant, — et volontiers rieur —, qu'il écrivit presque tout le reste de son œuvre.

Car, séduit de bonne heure par la France, Groethuysen y passa une grande partie de son existence. Privat-dozent, puis professeur à l'université de Berlin, il ne donnait de cours que pendant le semestre d'été. Dès qu'il était libre, il revenait à Paris où l'Académie des Sciences de Berlin l'avait chargé de rechercher des lettres de Leibniz.

Quand, en 1932, le nationalisme triompha en Allemagne, Groethuysen se solidarisa avec ses collègues israélites. Ayant achevé son dernier cours (sur la Pensée française) par ces paroles solennelles : « Intellectuels de tous les pays, unissez-vous ! », il partit pour la France, décidé à ne plus revenir. Il emportait, pour tout bagage, un petit panier japonais, contenant quelques livres dépareillés, et cette éternelle canne, qu'on lui a toujours vue, et qui ne lui servait guère que d'ornement. Bientôt il se faisait naturaliser Français. Ayant renoncé tant à sa situation universitaire qu'à l'héritage de sa mère, il dut vivre parmi nous des trop modestes émoluments qu'il recueillait çà et là. Jamais il ne se laissa entraver par des préoccupations matérielles. Marxiste conséquent, il préférait la liberté à l'aisance. De par son dénuement — qui fut extrême pendant les années d'occupation — il semblait proclamer, sans mot dire, l'éminente dignité des valeurs spirituelles.

Mais, pour subvenir aux nécessités les plus pressantes, il devait néanmoins s'astreindre assez souvent à des tâches un peu inférieures. Et c'est ainsi qu'il a laissé inachevé le grand travail qu'il avait entrepris, sur *Les Origines de l'Esprit Bourgeois en France,* travail qui devait comprendre quatre chefs d'études : l'Eglise, les Parlements, le Mouvement économique et social, les Grands Penseurs. Seul, le début de la première partie : *L'Eglise et la Bourgeoisie,* a été publié — tant en France (Gallimard 1927) qu'en Allemagne (*Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich,* Halle an der Saale, Niemeyer. 1927-1930, 2 vol. in-8°), la version allemande étant d'ailleurs sensiblement différente de la française.

On sait que Max Weber (*Gesammette Aufsætze zur Religionssoziologie*, Tubingen, 1922-1923) avait expliqué par l'éthique économique (Wirtschaftsethik) de la religion protestante, l'avènement du capitalisme en France. Restait à élucider sa paradoxale pénétration en zone catholique. Comment l'esprit bourgeois (*Geist des Kapitalismus*) a-t-il pu s'acclimater dans des esprits entraînés à penser que la justice n'est pas de ce monde ? C'est ce que Groethuysen a essayé d'expliquer en analysant la diminution progressive de la foi chez les catholiques français des XVIIe et XVIIIe siècles. Le bourgeois naissant croit toujours en Dieu : il a peur de l'enfer. Mais il ne croit plus guère en la Providence. Son Dieu ne règne qu'au ciel. Pour ce qui est des affaires sublunaires, le bourgeois cesse de se fier à Dieu. Voulant prendre part aux richesses de la terre, il ne comptera que sur lui-même : *homo Deus in terris*.

Ce triomphe des spéculations de l'être-pour-la-vie sur celles de l'être-pour-la-mort, que Groethuysen faisait ainsi observer à l'origine de la pensée bourgeoise, était une intéressante confirmation des idées anti-idéologiques de Marx.

Outre son *Introduction à la pensée philosophique allemande depuis Nietzsche* (Stock, 1926), ses études sur les *Origines du Socialisme en Allemagne* (Revue Philosophique 1923), sur *Quelques Aspects du Temps* (Recherches Philosophiques T. V.), sur les *Paradoxes de l'Histoire de la Philosophie* (Théoria 1939), sur *Bayle* et sur l'*Encyclopédie* (Tableau de la Littérature Française de Corneille à Chénier, Gallimard, 1939), ses préfaces aux *Soliloques de Saint-Augustin* (Trad. de P. de Labriolle, Schiffrin, 1927), aux *Poèmes de la Folie de Hœlderlin* (Trad. de P.-J. Jouve, Fourcade, 1930), au *Procès* de Kafka (Gallimard, 1933) et le *Montesquieu* des « Classiques de la Liberté », collection qu'il dirigeait, Bernard Groethuysen écrivit de nombreux articles dans *Commerce*, dans *Mesures* et dans la *Nouvelle Revue Française*. Certains de ces textes, épars jusqu'à présent — et qu'il faut sans doute considérer avec Jean Paulhan comme de « brefs croquis en marge de l'*Anthropologie* », viennent de paraître sous le titre *Mythes et Portraits* (Gallimard, 1947). Groethuysen a laissé, entre autres manuscrits, un gros dossier sur *Le Temps*, et d'importantes études sur *Montesquieu* et sur *Rousseau*, études qui étaient destinées à la quatrième partie des *Origines de l'Esprit Bourgeois* et qui paraîtront prochainement chez Gallimard. Restent à traduire : l'*Anthropologie*, et divers textes d'un grand intérêt comme la *Montaignes Weltanschauung* (Iéna et Leipzig, Gronau, 1929), la *Dialektik der Demokratie* (Vienne, Seidel, 1932), l'article nécrologique sur *Dilthey* (Deutsche

Rundschau, 1913), et la préface à l'édition allemande des *Origines de l'esprit bourgeois.*

•

Groethuysen n'avait nullement le goût du définitif. La variété des formes et des points de vue, où nous logeons ce que nous appelons des vérités, semblait l'enchanter par elle-même. Il savait concilier Descartes et Kierkegaard, Montesquieu et Marx. L'existence ni le grand nombre des étoiles ne le gênaient. Il savait s'éclairer à toute lumière, se mettre d'accord.

Car il ne suffisait pas à Groet d'être d'accord avec soi-même. Il voulait aussi être d'accord avec les autres. — « Vous ne trouvez pas ? », interrogeait-il sans cesse. Au contraire de Mallarmé et de Valéry, il pensait que la solitude est de mauvais conseil. Il croyait à l'utilité du contact humain. Il estimait qu'un isolé se perd presque nécessairement. Le penseur, selon lui, devait être non pas solitaire, mais *solidaire*.

Aussi était-il le plus agréable des causeurs. Tout indulgence, c'est-à-dire tout intelligence aux impertinences d'autrui, il tournait autour de son interlocuteur, le harcelant de curieuses questions. Il semblait vouloir s'instruire et encore s'instruire. Il étirait donc interrogativement les problèmes dans tous les sens. Etonnante réincarnation de Socrate, sous la forme pittoresque d'une sorte de moujik de l'*intelligentsia*, il aimait de multiplier à l'infini les points de vue et leurs interférences. Il semblait vouloir montrer que tout s'embrouille. Il avait alors une façon à lui, délicieuse, de dire : « C'est compliqué ! »

De fait, la *Sehnsucht* métaphysicienne, qui bouillonnait au fond de lui, ne cessait de provoquer et d'agiter son rationalisme marxiste.

S'il ne distinguait pas à l'horizon d'autre avenir que le marxiste, Groethuysen reconnaissait cependant la possibilité d'autres perspectives. : — « Mais, disait-il, montrez-les moi ! »

Le charme de Groet, la grâce, l'élégance de ses manières, étaient extraordinaires. Sous la négligence bohème de sa tenue, on devinait une sorte de dandy. Aussi était-il apprécié dans les cercles les plus raffinés. En fait, il allait un peu partout, hantant aussi bien les meetings populaires que les réceptions élégantes, fréquentant plus volontiers

peut-être les milieux artistiques et littéraires, surtout ceux d'avant-garde, mais, curieux des gens les plus divers et toujours également gentil. « Il a, dit Maria Saint-Clair, des politesses de salon avec sa concierge ou sa femme de ménage et tient le garçon de café, qui lui demande ce qu'il désire, pour un être plein d'attentions désintéressées auquel il répond par le plus reconnaissant des sourires. »

Tel était Groet, tels étaient ses propos. La voix, ouatée plutôt que sourde, le rythme un peu lent du débit, étaient sans cesse éclairés en de soudains élans, par une mimique des plus variées — bouffonnante parfois, afin de mieux expliquer — et surtout par la lumière naturelle, presque surnaturelle, d'un être parfaitement spirituel, spirituel au sens le plus complet de ce mot plurigu. Car, de culture et de manières classiques, il était secrètement capable des émotions les plus romantiques. Oui, il y avait en lui des capacités de poète. Et c'est sans doute ce qui explique la chaleur discrète et indéfinissable qui auréolait sa conversation, et ce ton gravement, profondément, subtilement affectueux, par quoi sa bonté était si continûment évidente. On ne peut penser à lui sans lui sourire.

Une conversation avec Groet aurait pu — aurait dû — ne jamais se terminer.

BERNE-JOFFROY.

LA PENSÉE DE BERNARD GROETHUYSEN

Wie komme ich hierher ? Was soll ich hier ? (B. GROETHUYSEN, Anthropologie).

Un petit mot seulement pour me dire ce que c'est que tout cela, et je vous abandonne toute l'Encyclopédie. (B. GROETHUYSEN, L'Encyclopédie).

Il n'est pas facile de donner l'idée d'une philosophie qui ne se laisse rattacher à aucun résultat défini de la pensée, bien mieux, qui, de par sa nature, refuse d'adopter comme ne pouvant être intégré à l'acte de la pensée philosophique, tout acquit cristallisé sous une forme immuable : une philosophie pour qui le but n'est rien, le chemin parcouru, tout ; une philosophie qu'aucune réponse ne satisfait, et qui remettant toute réponse en question, en reste toujours à l'interrogation. Cette philosophie ne se laisse situer nulle part, elle reste complètement étrangère au dernier stade d'évolution de la pensée bourgeoise dont elle est contemporaine. Et pourtant, elle n'en est pas moins la pensée d'un homme qui était pleinement conscient de l'époque dans laquelle il vivait, et qui lui resta toujours fidèle. Ce penseur ne cessa jamais de se rendre compte des données historiques qui déterminaient sa pensée, de la dépendance dans laquelle celle-ci, de même que toute réponse humaine, se trouvait par rapport au temps. Et cependant sa question n'était pas de son temps ; cette recherche du « petit mot », en échange duquel il eût donné tous les trésors de la terre, le mettait en dehors de toute époque, et doublement en dehors de l'époque à laquelle il appartenait.

Le moment où il commença à penser fut celui où la recherche de l'absolu, de la vérité absolue sous toutes ses formes, était définitivement répudiée. Les deux professeurs de Groethuysen, Dilthey et Simmel, en avaient été les derniers fossoyeurs. Dilthey, partant du développement des sciences morales, avait déclaré morte la métaphysique. Simmel avait enlevé la substance de la vérité absolue à la conception spinoziste, n'en retenant qu'une image purement relativiste du monde. Mais la question posée par Groethuysen, celle du pur métaphysicien, venait d'un rapport immédiat avec l'absolu. Comment pouvait-il unir cette question primordiale pour lui, à l'historisme et au relativisme de son époque, qu'il avait pourtant intégrés l'un et l'autre à sa pensée ?

Si je voulais essayer d'expliquer par une image mythique son attitude comme penseur, je la comparerais à celle d'Orphée, qui, par sa nostalgie a obtenu de ramener des enfers sa bien-aimée. Mais avec la différence que, cette fois-ci, l'amant tient la promesse donnée à Perséphone et ne se retourne pas, avant d'avoir franchi les limites de l'empire, de Pluton ; il ne cherche pas à voir le cher visage et à en garder les traits, car il sait avec la certitude innée du mystique, comme avec celle acquise plus tard par l'historien, que ces traits s'effaceraient sous le regard du mortel lié à son temps, à son espace.

D'autres penseurs se sont retournés, ont regardé le visage et en ont retenu les traits, perdant ainsi la présence vivante et proche. Lui, il marche droit devant lui ; et derrière lui, marche la bien-aimée. Et il ne se retourne pas pendant cette marche. Il ne se retourne jamais, tout le long de sa route à travers le monde ; son amour même suppose qu'il n'essaye pas de retenir l'image de l'aimée. Il semble qu'il l'ait oubliée ; il ne parle jamais d'elle ; il parle des choses qu'il rencontre ; il chante la musique des choses dont chacune donne un son particuier. Mais tandis que nous l'écoutons, nous reconnaissons que tout son être, jusqu'au bout des doigts, est imbu de la présence proche de l'aimée. Il parle des choses non comme si elles lui étaient étrangères ; il en parle comme s'il parlait de lui-même, et, à travers lui, elles expriment la vie qui leur est propre. Il n'est pas non plus phénoménologue dans le sens où on l'entend aujourd'hui. Il n'essaye pas d'atteindre l'essence des choses en s'astreignant à les réduire, à en abstraire les éléments qui ne font pas partie de leur nature, et qui, dus au hasard, les revêtent dans le langage courant. Tandis que toute chose qu'il rencontre l'aborde, en lui demandant ce qu'elle est, il entend derrière lui les pas silencieux, et ce ne sont pas les éléments fortuits ou accessoires, mais bien l'essentiel, ce qui reste caché aux yeux du vulgaire, qui frappe d'abord son regard.

C'est ainsi qu'il parle de chaque chose dans la langue simple et immédiate de l'amour. Et alors qu'en présence l'un de l'autre, la langue des amants reste confuse, ici, où l'amant reste toujours seul, et l'aimée toujours distante, le visage inaccessible à ses regards, la parole de l'amant devient claire dans tout ce qu'elle exprime. Car « le sens divin est immanent à l'amour ». Et de même que ce sens divin le conduit à l'intérieur de chaque chose en particulier, il le conduit à travers le tout, le faisant sortir de chaque chose pour le mener plus loin. C'est l'amour, le sens divin de l'amour même, qui en fait un sans-patrie, un étranger sur terre. Dans son merveilleux essai sur Bovillus (1), où sa propre pensée perce si clairement, Groethuysen dit : « Il arrive cependant à l'homme ...qu'au lieu de suivre sa course à travers le monde, il s'arrête et se prosterne devant tel objet, dont il fait son idole. C'est là son grand péché, le péché contre l'esprit humain. »

Ce péché contre l'esprit humain, Groethuysen ne l'a jamais commis, il ne fut pas même induit en tentation de le commettre. Il est toujours resté fidèle à sa route, la sienne, d'un bout à l'autre. Quelqu'entier qu'ait été son élan dans la pénétration des choses et des formes, il n'a jamais permis à une chose particulière de s'affirmer en lui ; il n'a jamais considéré une chose déterminée qu'en partant de l'indéterminé, une chose temporaire que *sub specie aeternitatis*. Voilà pourquoi il a fait sienne aussi l'autre exigence de Bovillus : « Aussi rien ne doit demeurer sans être pensé. Tout objet fait appel à l'intelligence humaine, son complément nécessaire, car, abandonné à lui-même et ne trouvant personne pour le penser, bientôt il s'évanouirait et se perdrait dans le néant. » De cette disparition, de cette chute dans le néant, Groethuysen, tout le long de son chemin à travers le monde, a essayé de sauver tout ce qu'il rencontrait ; vrai représentant de l'esprit humain, donnant à toute chose sens et existence. C'était là non une certitude de sa pensée, mais l'attitude fondamentale de sa vie, le point de départ de sa méditation : le double secret d'une pensée qui, toujours proche de l'absolu et renonçant à l'exprimer sous une forme définie, jaillissait d'une forme terrestre.

C'est la forme de vie du philosophe lui-même qui se réalise ici en toute liberté, sans que rien d'extérieur ne le limite ou ne le retienne. Comme le Socrate de Platon, dans le portrait duquel on le retrouve lui-même plus que dans aucune autre figure tracée par lui, il est philosophe dans le sens le plus parfait du mot : celui qui pense toujours et inlassablement, celui qui ne s'arrête nulle part, qui va de question en réponse et de nouveau de réponse en question, parce

---

(1) Voir *Mythes et Portraits*, par B. Groethuysen, édités chez Gallimard, 1947.

qu'il remet chaque réponse en question. Et, comme chez Socrate, l'interversion constante des rôles entre la question et la réponse, n'est pas chez lui une dialectique progressive, mais un dialogue vivant, qui à chaque question recommence de nouveau; comme chez Socrate, il y a chez lui, un rapport intime entre sa personnalité et la forme du dialogue, car on ne saurait le concevoir sinon entouré d'hommes auxquels il se communique. Et de même, chez Groethuysen, la valeur dernière ne fut pas la discussion avec d'autres, mais une constante discussion avec soi-même, un échange de pensées, un dialogue non avec toi, mais avec moi.

C'est à cela que tient une autre particularité de son mode de pensée. Ce penseur orienté vers l'absolu, nous ne le trouvons jamais sur le terrain de la pensée abstraite ; il est toujours au beau milieu de la vie. Les questions qui le préoccupent ne sont pas nées d'un enchaînement de conceptions, elles partent toutes des problèmes concrets que pose la vie. Les objets de sa méditation ne sont pas des formules générales, mais bien, et sous des formes toujours différentes, ce qui est ineffable, ce qui est unique, dans l'individuel. C'est ainsi que sa pensée ne s'est jamais manifestée sous la forme d'idées abstraites, mais bien d'une façon immédiate, sous la forme de figures vivantes. Et comme ce n'était pas là une façon indirecte de penser, mais une prise de position devant ses propres problèmes, le monde de figures qu'il nous présente est toujours un voile à travers lequel nous apercevons son propre visage.

C'est ainsi que nous le rencontrons, lui aussi, sous des figures toujours différentes, et dans des domaines si opposés qu'ils paraissent inconciliables à première vue. De même que le métaphysicien et l'historien se rencontrent dans un étonnement toujours renouvelé devant l'unique, l'ineffable, l'étrange, devant le sens et l'absurdité de la vie, de même le mystique et le révolutionnaire se retrouvent dans l'impossibilité de s'arrêter au particulier, dans l'impatience qu'éprouve l'âme devant le terrestre. Sa pensée a toujours été une confrontation avec lui-même, un effort pour voir clair en lui. Si tout ce que lui apportait l'histoire le mettait en face du « Connais-toi toi-même », il éprouvait en revanche toute connaissance de lui-même comme une connaissance apportée par l'histoire. Dans la magnifique définition de la conscience historique qu'il a donnée dans son « Introduction à la Vie bourgeoise » (1) et où il résume sa façon de voir, il a défini la connaissance de l'histoire comme un souvenir et une prévision personnels, comme la transformation de la vie d'un chacun dans la succession des temps: « Connais-toi toi-même: par l'histoire ! Sache en revivant

(1) B. Groethuysen. — Les origines de l'esprit bourgeois en France (Editions Gallimard).

les temps où tu n'étais pas, et en passant par les temps où tu commençais à être, te voir comme si déjà tu n'étais plus. C'est en quoi consiste la conscience historique, l'œuvre de l'historien pour qui tout devient passé ».

Si aujourd'hui on jette un coup d'œil d'ensemble sur l'œuvre de Groethuysen, l'on peut dire que la connaissance historique fut la forme première que prit chez lui la connaissance philosophique et le « connais-toi toi-même », et qu'à travers toutes les figures et constellations historiques étudiées par lui, il n'a fait que poser son propre problème, et exprimer sa vérité à lui. Cette union intime des connaissances philosophiques et historiques est plus évidente dans son *Anthropologie* (1), où à travers les grands représentants de l'esprit européen, et leur pensée, — que ce soit par ressemblance ou par contraste — on le retrouve lui-même ainsi que les problèmes qui le préoccupaient. Les figures évoquées dans cette *Anthropologie* ne sont pas projetées, comme chez Dilthey, sur un fond historique culturel; chacune sort directement des ténèbres de la vie. Un ensemble historique ne peut se reconstruire que par l'entrecroisement ou la rencontre de leurs pensées. C'est une anthropologie mystique: l'âme y a d'un bout à l'autre la primauté sur le monde. Le monde et l'homme sont des figures mythiques vues du point de vue de l'âme, seule vraie réalité.

Le mot âme a pris, à l'époque où vivait Groethuysen, un tout autre son, un tout autre sens. L'âme elle-même est descendue au rang de donnée cosmique, de donnée de la nature; elle est devenue, elle aussi, objet de recherches scientifiques. Dans l'*Anthropologie* de Groethuysen, par contre, elle est entièrement conçue comme un principe supra-cosmique, comme ce qui nous met en relation immédiate avec l'absolu.

Chez Platon, qui est la première figure traitée dans l'*Anthropologie*, cette conception de l'âme est en contradiction flagrante avec le caractère statique du monde des Idées: le monde des Idées n'est pas ici « un schème cosmique à côté d'autres schèmes mondiaux », c'est un ensemble vivant, fait de nostalgie et d'amour entre l'âme et l'idée. C'est précisément là la définition de l'idée; elle est « le but que l'âme se propose et qu'elle pressent ». Que l'idée ne doit pas être cherchée dans *l'hyperuranios topos*, ne veut pas dire ici que le monde des Idées soit un domaine limité en lui-même et existant pour soi, cela signifie au contraire que l'idée ne peut être séparée de l'ensemble vivant qu'elle fait avec l'âme. « L'idée qui ne serait plus aimée, qui ne serait plus recherchée ne serait plus idée, de même que

(1) L'anthropologie philosophique de Groethuysen paraîtra prochainement en traduction française chez Gallimard.

l'âme qui ne rechercherait plus l'idée ne serait plus âme ». Par rapport à cette âme liée à l'idée par le pressentiment et la nostalgie, « l'homme en tant qu'individu et que mortel est une figure mythique dans un monde mythique ». Le mot mythique signifie toujours ici : faisant partie du monde, objet. Du fait d'être doué d'une âme, la figure que revêt l'homme dans le monde lui est étrangère. « L'homme ne peut s'affirmer sous le revêtement de cette figure, il ne peut s'y sentir chez lui, il ne sait pas au juste comment il est venu ici ». L'homme en tant que créature de ce monde, en tant que créature mythique est un étranger pour lui-même, et cela de par ses aspirations les plus intimes. « Etre homme, signifie pour Platon devenir étranger à son âme ». C'est là la certitude première du métaphysicien dont l'amour fait un sans-patrie sur cette terre parce que son âme y est dépaysée.

C'est sur la base de cette expérience métaphysique que se développe toute l'*Anthropologie;* dans toute la richesse de ses formes, à travers tous les changements et les enchevêtrements de ses motifs de vie et de pensée, de ses questions et de ses réponses, on retrouve toujours la même et unique grande lutte entre l'âme et l'homme, entre l'homme conçu comme une créature cosmique et mythique, et l'âme, qui du point de vue de l'absolu, se demande ce qu'est le monde et ce qu'est l'homme.

Chez Aristote se produit le grand revirement : l'homme trouve sa patrie dans ce monde ; il s'y situe comme une de ses formes, dans l'univers de la nature. Chez l'homme d'Aristote, il n'y a plus de question posée par l'âme, inquiète de savoir ce qu'est le monde et l'homme. « Chez Aristote, l'homme a cessé d'être problématique ». Cet homme est en quelque sorte la première forme qu'a prise le bourgeois dans ce monde. En face de l'homme que l'âme considérait avec étonnement, est apparu l'homme, créature de ce monde, que ne tourmente plus aucune question ; en face de l'homme problématique, inquiet de savoir ce qu'il est et quelle est sa place dans le monde, s'est dressé l'homme moyen qui a trouvé à se ranger parmi les créatures de la nature. « Platon semble saisi d'étonnement à la vue de l'homme normal » ; chez Aristote, le normal, conçu comme norme cosmique, devient la base même de la vie humaine.

Dans la lutte entre ces deux types d'hommes, l'âme semble toujours dire avec Bovillus : « Ainsi toute créature est-elle, par rapport à Dieu, comme si elle n'était pas », ce qui implique que l'homme, lui aussi, en tant que vivant dans ce monde, fait partie de ces créatures ; par contre, l'homme aristotélicien, qui s'affirme comme chose créée, comme créature de la nature, approfondit en cercles qui

en leur donnant comme toile de fond le monde de la puissante chrétienté française, qui les fit naître et par opposition auxquelles elles se développèrent, il a, dans ce cas aussi, fait une critique, qui, partant de l'absolu, précipitait tout un monde dans le néant. En confrontant le développement d'une nouvelle conscience, non seulement avec les œuvres des plus grands penseurs et orateurs chrétiens de l'époque, avec celles des Jansénistes, des Jésuites, d'un Pascal, d'un Bossuet, mais aussi avec des lettres et des sermons de curés de campagne qu'il avait recherchés et découverts dans toute la France, il nous fait voir, se détachant sur le fond sombre et violent de l'Eglise, le monde bourgeois dans toute sa clarté vide, dans sa sécheresse désertique, dans la pauvreté d'âme qui le caractérisent. « Ce sont des débats passionnés au cours desquels se forme la conscience bourgeoise ». D'un côté le Christ, qui, du point de vue de l'éternité, pose la question de l'existence passagère et vaine de l'homme ici-bas, de l'autre, le bourgeois, qui s'est bien installé sur terre, qui vit pour administrer et augmenter ses propriétés et pour assurer le confort à sa famille et qui a supprimé de sa vie, comme ne lui servant à rien, toute inquiétude concernant le monde et la vie, le temps et l'éternité. « Sachant vivre, je puis me passer de savoir où je suis ». D'un côté, le chrétien qui vit dans la crainte et tremble devant la puissance de Dieu ; de l'autre, le bourgeois calculateur, qui rangeant toute chose dans un ordre rationnel, en exclut toutes les puissances et sur-puissances : Dieu, le péché, la mort ; le bourgeois qui, du moment où sa comptabilité est bien balancée, croit avoir rempli son devoir d'homme et est content de lui-même et du monde. D'un côté la morale de l'Eglise catholique, qui, d'après la parole des deux Evangiles, rejette le prêt à intérêt et l'usure comme un péché mortel ; de l'autre celle du monde bourgeois-capitaliste, qui fort de sa bonne conscience, la conscience de « l'honnête homme », s'étale en ondes concentriques toujours plus larges autour du prêt à intérêt, noyau générateur de tout le reste. La confusion des langues entre les deux adversaires finit par devenir complète. Les mots ont pour chacun d'eux des sens différents et ils ne parlent plus du même monde. On ne pourrait faire plus cinglante satire de la société bourgeoise qu'en donnant le spectacle de cette confusion toujours croissante des langues, spectacle dénué de tragique, mais qui se dresse pourtant devant nous comme un unique et terrible destin : le destin de notre monde.

Et dans cette évolution inquiétante, la science moderne, elle aussi, a été entraînée. Au lieu de la question concernant le « petit mot », la question immédiate de l'âme se demandant d'où elle vient et où elle va, est venue la science moderne. Partant à la conquête du monde, elle a tendu ses filets de notions sur l'univers entier ; dans tous les domai-

nes, elle n'a servi à l'homme qu'à prendre possession du monde et de ses biens, et alors qu'elle était partie de la nostalgie de l'âme pour l'idée, elle n'est plus qu'un pur rapport de possession, un avoir, sans plus.

Même les grands systèmes modernes de pensée, qui semblent reposer sur eux-mêmes sont devenus suspects à Groethuysen par leur origine. « Je me méfie un peu de leurs systèmes. J'y vois des mondes de toute sorte, bien différents entre eux. Le bourgeois ne vit dans aucun de ces mondes. Il a son chez-soi et y est installé ». Au nom de ce chez-soi soigneusement gardé et caché qui forme le fond et l'arrière-fond de toutes ses pensées, le bourgeois « a renversé l'ordre des questions, concevant le monde en fonction de la vie, au lieu de chercher à se comprendre lui-même en fonction d'un tout ». C'est pourquoi lorsque Groethuysen étudie la pensée moderne, il part du principe qu'il faut toujours commencer par le : « Je vis » ; « ainsi seulement, dit-il, nous saisirons la vraie gradation des valeurs bourgeoises, et la marche de la pensée moderne ».

C'est certainement parce qu'il voyait dans cette pensée uniquement déterminée par la vie une déviation, qu'il se garda d'adopter la philosophie de l'existence de Heidegger, à travers laquelle, plus encore que dans la philosophie existentialiste française, perce le fond bourgeois. Lui qui n'avait jamais cessé, au cours de toutes ses recherches de se demander ce qu'était l'existence humaine, devait trouver doublement fausse la façon dont les existentialistes se posaient la question. Dans la vue d'ensemble qu'il donne à la fin de son anthropologie, il signale lui-même que l'évolution de l'anthropologie dans le sens d'une philosophie de l'existence est impossible. « L'homme semble... avoir terminé le rôle qui lui était dévolu dans une conception de la vie et du monde orientée sur le problème que pose l'humain ». Ce n'est pas l'homme qui est placé devant le monde, mais un sujet qu'on oppose à un monde d'objets, dont fait partie aussi le monde de l'homme. « L'anthropologie devient une science, et comme telle, elle a sa place dans l'ensemble des sciences ».

Ce qui l'éloignait de cette nouvelle philosophie de l'existence, ce n'était donc pas seulement qu'elle avait fait dévier ce qui faisait le fond même de l'existence, mais la façon dont la science et la pensée s'étaient développées sur ce fond. Approfondir l'ineffable, l'insoluble, le secret de l'existence humaine au moyen de méthodes scientifiques, abstraites et générales, même transformées, devait lui apparaître comme une impossibilité. Chez Kierkegaard, chez lequel la passion d'une âme chrétienne avait fait sauter le monde bourgeois et ses systèmes par l'insistance avec laquelle elle s'efforçait de comprendre le secret de l'exis-

tance humaine, il retrouvait la question première restée vivante dans toute sa force. Et parmi les penseurs modernes, seuls pouvaient lui apporter la vérité, ceux qui, nés comme lui dans un monde bourgeois, s'en étaient émancipés, ceux qui, chacun à sa façon, avaient fait une analyse de la bourgeoisie.

Mais c'est sous une toute autre forme qu'il a reconnu comme étant sienne la question de l'existence humaine. Dans la conclusion de son anthropologie dont nous venons de parler et où il fait prévoir comment l'homme fera face à ce problème dans l'avenir, il fait allusion à l'abîme qui avait déjà commencé à se creuser du temps de la Renaissance et qui n'avait fait que s'élargir depuis, entre la conception de l'homme vu sous l'angle philosophique et celle de l'homme vu sous l'angle poétique. La science ne peut donner de l'homme qu'une « image plus ou moins abstraite ». La poésie, par contre, qui a su, dans toutes les grandes figures du temps, se détacher du monde bourgeois, et construire par son art des mondes d'une toute autre espèce, reproduit l'existence humaine dans toute la plénitude que donne la vie, dans toute sa vérité.

C'est pourquoi seuls les grands poètes ont pu donner à Groethuysen une réponse au problème de l'existence. La dernière figure à travers laquelle il a donné sa propre image, bien que transformée par l'histoire, est celle du grand poète Franz Kafka (1). Dans ses travaux sur Kafka se produit de nouveau, et cette fois en atteignant des profondeurs insoupçonnées jusqu'ici, la fusion d'une vision étrangère avec la sienne propre. Ces travaux sont bien plus qu'une interprétation pénétrante de Kafka; ils expriment ce qui vient des profondeurs de sa propre existence. Dans les œuvres de Kafka, l'homme est celui qui a passé par toutes les transformations de la vie et du savoir, par toutes les vicissitudes et catastrophes de la vie de l'histoire, sans jamais se retrouver ou se reconnaître sous aucune figure. Devenu par la vertu de son âme, un étranger vis-à-vis du monde, il a été pris d'épouvante vis-à-vis de lui-même. « Personne ne peut vivre dans sa propre présence ». Il est l'homme toujours tendu dans une éternelle poursuite qui à travers le labyrinthe du monde ne retrouve plus la voie vers Dieu, vers lui-même et vers l'autre, l'homme qui ne peut plus dire : « Tu » ni « Je », sans mentir. Sur ces hommes qui se sont perdus eux-mêmes, Groethuysen dit : « Rien dans ce monde n'est à eux. Ils ne connaissent qu'une grande nostalgie : celle d'être et d'aimer, et une grande angoisse, celle de naître et ensuite de ne pas pouvoir dire : Je t'aime ».

Donc une fois de plus, ce qui par définition est un échec pour l'homme, c'est la « vie ratée ». Mais à présent

---

(1) B. Groethuysen. *Mythes et Portraits* (Editions Gallimard).

la question concernant la vie de l'homme se pose autrement. Dans un monde où les idées qui guidaient l'âme dans la nuit, se sont éteintes, et où l'homme ne retrouve et ne reconnaît plus la loi d'après laquelle il s'est dirigé jusque-là, comment s'orienter désormais ? Le monde et l'homme lui sont devenus également étrangers, également objets d'angoisse. La question que se posait l'âme sur le monde s'est transformée en une sorte d'égarement, dans l'affolement de l'étranger qui ne connaît pas les lois du pays où on l'a envoyé, ni les chemins qu'il faut prendre. Dans ce dépaysement complet y a-t-il d'ailleurs une voie menant à un but défini ? Le temps et l'espace ont perdu leur sens pour l'homme, ils ne peuvent plus donner leur forme au monde; les montres se sont arrêtées ou marchent autrement. Il n'y a plus rien de compréhensible, l'homme est complètement coupé de sa vie: rien de ce qui vient du monde ne peut plus l'atteindre, or aucun message ne peut arriver à lui si ce n'est à travers le monde. Les messagers eux-mêmes sont devenus méconnaissables et ne reconnaissent plus celui vers lequel on les a envoyés. Peut-il y avoir dans un monde de ce genre une autre vie qu'une vie ratée ? « A ma fenêtre, je pleure le message perdu ». Il ne s'agit plus là d'une destinée particulière, c'est l'inévitable réalité de l'existence humaine.

Et toute l'horreur de cette réalité se révèle dans le fait que ce n'est pas seulement sa vie à lui que l'homme ne saurait atteindre, mais aussi sa propre mort. La mort n'est pas ici, comme chez Heidegger, en tant que limite de l'existence, une qualité de l'être; elle est en dehors de tout être et de toute existence: quelque chose d'inhumain. « La vie inhumaine vous appelle »; c'est cela la mort. Et c'est seulement devant cette mort extra-humaine, inhumaine que se manifeste la vraie angoisse de la mort. « Vous connaîtrez alors l'angoisse devant la mort qui, vous étant imposée par le dehors, n'est plus la vôtre, n'est plus la mort dans laquelle s'achève une vie ». La mort n'est pas l'achèvement de ce qui vous est propre, c'est une intruse venant d'un monde étranger et hostile. « Vous serez tué, sans mourir en vérité, car personne n'atteint la mort vraie, ne connaissant jamais que la mort violente de l'autre, de celui qu'on devient soi-même au moment de mourir ».

L'homme ne peut ni vivre ni mourir; la vie pas plus que la mort ne le délivrent du tourment de la mort. Mais ici à la dernière limite, la limite mortelle de la question, l'homme n'interroge plus; pour la première fois une réponse se fait entendre. Le combat entre l'âme et le monde trouve une issue. Cette issue tout à fait inattendue, et pour ainsi dire bouleversante dans son silence subit après la lutte acharnée, c'est la *patience*. L'âme doit cesser de questionner, elle

doit apprendre à attendre. Il faut qu'elle devienne toute petite, qu'elle échappe aux regards du monde, de sorte qu'il ne puisse plus l'atteindre. « Savoir attendre, tout est là ». Attendre, se plier aux exigences de l'existence humaine y compris la mort, et précisément la mort, voilà la seule clef qui puisse vous ouvrir le monde. Pour la dernière fois, sortant du tréfonds de la vie et de la mort, retentit la musique de l'ineffable dans les paroles qui terminent le dialogue de l'être humain avec lui-même. « Demeure tout tranquille et bien seul !... Alors, sans avoir avancé d'un pas, tu auras franchi le seuil... Et tu verras le monde s'offrir à toi pour que tu lui enlèves son voile ». La patience avec laquelle l'âme a su attendre a vaincu le monde. Mais la lutte n'est pas terminée. L'âme ne l'a pas abandonnée; par sa soumission, elle a passé du côté de l'ennemi: elle continue à lutter du côté du monde. Celle qui a remporté la victoire est vaincue. On ne saurait plus dire qui des deux adversaires a eu le dessus, et qui le dessous; c'est à peine si l'on distingue encore qui est le monde et qui est l'âme. Arrivée au point culminant de l'animosité, la lutte entre eux s'est transformée en un combat d'amour, dans lequel c'est à qui cédera à l'autre. Le monde est devenu tout-puissant: « Dans la lutte entre toi et le monde, c'est le monde qui l'emporte ». Qui pourrait nier que c'est le monde qui l'emporte à la fin ? Mais cette dernière défaite de l'âme est encore une victoire. Le dialogue intérieur, passionné et muet, se termine ainsi: « Te voilà donc devenu tout petit !... Le monde a eu le dernier mot et tu seras heureux d'être vaincu, et vainqueur par ton humilité. »

C'est la dernière parole que nous ait laissée Groethuysen. Cette dernière parole de celui qui ne cessait de questionner est une réponse, la seule qu'il ait jamais donnée. Mais est-ce vraiment une réponse ? L'âme n'a pas résolu l'énigme du monde, elle a cessé de questionner. Elle n'a pas levé le voile qui lui cachait le monde, ce n'est pas ainsi qu'elle a été victorieuse; elle a vaincu par sa soumission, par le don mystique de *l'humilité*.

C'est une bien longue route que celle qu'a parcourue la pensée de Groethuysen. Il semble qu'il y ait un revirement complet, un formidable renoncement dans cette réponse qui est venue remplacer la question. « Quand l'âme était jeune, elle aimait Dieu, et Dieu l'aimait ». C'est ainsi que Groethuysen avait vu jadis l'âme chez Maître Eckhart. Mais à présent qu'elle a perdu dans les orages de la vie de l'histoire, sa jeunesse et son amour — l'amour entre Dieu et l'âme, devant lequel le monde s'effondrait — maintenant que vieille et solitaire, elle est mortellement menacée par le

monde, il ne lui reste plus que l'ennemi mortel avec lequel elle a lutté sa vie durant; elle s'incline devant le monde qui a revêtu la forme de la mort. En tant que question, l'âme avait des ailes; en tant que réponse, elle se tapit profondément dans la terre.

Mais quelle puissance il y a dans cette humilité de l'âme, qui en renonçant à sa question, a vaincu le monde ! N'a-t-elle pas parcouru tout de même sa route jusqu'au bout ? Le sens de toutes ses questions, le but poursuivi à travers elles, n'a-t-il pas toujours été d'atteindre une vie qui est au delà de toute pensée ? N'a-t-elle pas enfin touché la vraie fin vers laquelle elle tendait dans cette réponse où elle a laissé sa propre vie ?

Groethuysen a vécu à une époque remplie d'événements bouleversants qu'il a éclairés de sa pensée. Il est venu d'un monde contre lequel le mystique et le révolutionnaire qu'il était avait été en révolte dès le début. Il a vécu les nombreuses catastrophes qui sont venues jeter le trouble dans le monde et, dans sa propre vie, et il en fait l'objet de ses méditations. Il était né dans un pays dont son esprit avait gardé l'empreinte, mais dont il s'était détourné longtemps avant de le voir se précipiter dans le vide et il l'avait remplacé par une patrie d'élection. Au cours de sa vie il s'était libéré de toutes ses origines terrestres et spirituelles, mais à travers toutes les transformations de sa vie et de sa pensée, et sous toutes les figures très différentes sous lesquelles il s'est montré, il est toujours resté fidèle à lui-même. Jusqu'à la fin, tout le long de la route sur laquelle il marchait, ont résonné les pas qui l'avaient suivi dès le début; jusqu'à la fin, il est resté fidèle à la question de l'âme, qui sûre d'elle même et se sachant participer du divin, a toujours eu comme seul objet le monde: « Comment suis-je venue ici ? Et pourquoi faire ? »

Et même dans cette dernière réponse qui a rendu muette la question. celle-ci reste posée toute entière. Elle existe toujours mais plus douloureuse et plus inquiète encore, la question de l'âme devant le monde qui lui reste étranger et incompréhensible; elle est maintenant encore le refus opposé à toute réponse cristallisée sous la forme de notion; elle est maintenant encore un raidissement contre l'acceptation de toute demi-vérité dont l'homme serait tenté de se servir pour se protéger contre la dernière vérité de sa vie: la mort. Et pourtant tout est devenu autre: au dernier moment, au moment le plus dur de la lutte, la question de la connaissance est devenue une réponse donnée par la vie.

Par cette réponse, l'âme a ouvert la voie à la mort; et la mort entre en elle comme un fleuve, sans rencontrer

d'obstacles. Et c'est ainsi que le monde, grâce à la plus puissante de ses intermédiaires, a perdu son pouvoir sur l'âme, un pouvoir qui ne devient réalité qu'à condition que l'âme lui résiste. La mort devient ainsi la vie ; mort et vie, monde et âme ont interverti leurs rôles. L'âme qui continue à lutter du côté du monde, en renonçant à la question, a intégré dans sa vie le secret qui l'avait toujours inquiété ; elle en a fait sa vie même. Elle ne veut plus monter à l'assaut du ciel par la force de ses ailes ; petite, mince et résignée, elle s'est nichée dans les ailes repliées de son secret, tel que le monde le lui a livré. Dans cette humilité non pas devant un Dieu aimant, aimé et rayonnant, mais devant l'ennemie cruelle, muette, terne et renfermée, n'y a-t-il pas un secret de la foi qui nous touche bien plus profondément que ne le ferait toute croyance en une puissance supra-terrestre ? La mort et la vie, le monde et l'âme se sont fondus dans ce secret insondable. Que l'âme s'abandonne humblement au monde, telle est la dernière volonté du mystique d'aujourd'hui, qui renonçant à sa question, a fait du monde, l'âme ; de la mort, la vie ; de la réponse, la question qui englobe tout : « Car la réponse, c'est le mystère ».

MARGARETE SUSMAN.

(Traduit de l'allemand par Alix Guillain).

CONVERSATION

ENTRE

Charles DU BOS et Bernard GROETHUYSEN

Nous reproduisons ici une note prise par Charles Du Bos, après un entretien avec Bernard Groethuysen, et que nous a communiquée Mme Du Bos.

Fragment d'un dialogue entre Groethuysen et moi pendant notre second entretien, vendredi 16 avril 1908 :

G. — Je voudrais publier un ouvrage que j'appellerais : *Franzosiches Denken* — non pas la pensée française, mais le penser français, le mode de penser propre à votre pays —. Je voudrais essayer de faire comprendre aux Allemands à quel point ils se méprennent quand ils parlent toujours — comme ils ne cessent de le faire — de la superficialité française. J'ai beaucoup réfléchi sur ce que vous autres Français entendez par esprit de finesse.

Moi. — Vous vous rappelez la définition de Vauvenargues, celle que Stendhal aimait tant à citer : « La finesse, c'est l'emploi de termes qui laissent beaucoup à deviner ».

G. — Précisément, et je trouve qu'il y a dans cet emploi une sorte de profondeur qui est particulière à l'esprit français.

Moi. — Oui, la profondeur à la surface; c'est une formule à laquelle j'avais abouti presque par hasard, il y a maintenant plus de dix ans, en m'interrogeant sur ce qui me

plaisait tant dans deux romans de mes amis, romans auxquels on accolait toujours l'épithète de superficiels. Depuis lors, j'ai essayé la formule sur des œuvres françaises d'une importance et d'un rang bien supérieurs, et j'ai toujours éprouvé qu'elle correspondait à quelque chose de vrai.

G. — En tous cas, elle traduit avec une exactitude absolue l'impression que je voudrais communiquer ; et peut-être rend-elle compte de cette si belle qualité de pudeur — pudeur du sentiment, de la pensée, de l'expression — que je sens toujours associée aux plus grandes œuvres de la littérature française et qui est bien la chose du monde devant laquelle l'Allemand et l'Allemande se trouvent le plus désemparés. Car ici encore l'Allemand est victime d'un malentendu. Il y a comme une chasteté dans la pensée française qui règle, et dont s'inspire à son tour, l'expression des sentiments. L'Allemand, et plus encore peut-être l'Allemande, s'abandonnent au contraire à la plus complète impudeur spirituelle ; ne peuvent-ils la pratiquer ni obtenir de l'interlocuteur la réciprocité qu'avec une touchante maladresse ils sollicitent, ils sont aussitôt plongés dans une détresse totale, et comme ils ne peuvent rien concevoir aux raisons d'un pareil refus, il ne leur demeure plus d'autre ressource que de postuler chez le Français et la Française une superficialité incurable. Pourtant, à le prendre de près, n'existe-t-il pas plus de superficialité véritable dans l'esprit systématique de Hegel, par exemple, qui a l'air de se tourner vers le public et de lui dire : — « Voyez, enfermée dans ce livre, il y a la vérité ; lisez et réjouissez-vous, puisqu'enfin vous serez délivrés de toutes vos incertitudes » — oubliant que par une semblable attitude, il ouvre la porte à l'arbitraire, auquel précisément l'esprit de finesse français sait toujours si bien échapper.

SAINT-AUGUSTIN [1]

LA VOLONTÉ DE VIVRE.

L'homme sait qu'il existe. Il ne pourrait en douter. Tous les arguments que fournirait la logique ne peuvent rien contre cette certitude. Ils se réfutent d'eux-mêmes. Chez Saint-Augustin, cette certitude n'est pas un fait purement intellectuel, ce n'est pas une certitude que seule la raison aurait établie, pour en déduire une autre aussi évidente. Il s'agit d'un sentiment immédiat de la vie. Tout ce qui m'arrive dans la vie, ma vie entière avec toutes ses souffrances et ses joies, m'est une certitude. Notre point d'appui, c'est la vie humaine, la vie humaine dans toute sa plénitude, la vie accomplie. Ma vie, telle que je la vis, ne fait aucun doute pour moi. Ou, pour le dire autrement, il ne s'agit pas de la donnée : moi, que l'on pourrait en quelque sorte isoler comme telle, mais bien de mon moi vivant, de ma personnalité. Moi-même, en tant que formant cette unité de vie, je ne puis douter de ma présence. Tout ce qui m'arrive dans la vie, et tel que cela m'arrive, est là ; dans la totalité des manifestations de ma vie, je suis toujours présent à moi-même.

Mais, en même temps, la vie nous apparaît comme quelque chose d'insaisissable. Je ne peux retenir ce qui se passe en moi. Cela m'arrive, et pour-

---

(1) Nous publions ici, un chapitre de l'*Anthropologie Philosophique* (la traduction de l'*Anthropologie Philosophique* paraîtra prochainement chez Gallimard) paru en 1928, dans une revue universitaire allemande : *Handbuch der Philosophie*, et traduit par Alix Guillain.

tant, cela ne s'intègre pas dans le : « Je vis ». Je ne puis me retrouver en moi-même. Ma vie m'échappe : il semble que je me fuie moi-même. Je suis celui qui vit et je ne puis retenir ma vie, je ne puis demeurer en moi. Je ne possède pas ma vie. Je ne puis être ce que je vis. Je vis en étranger dans ma propre vie ; je suis un étranger en moi-même.

L'étonnement provoqué par le sentiment qu'on a de soi, en tant qu'unité de vie, l'admiration et l'effroi devant l'âme est un des principaux motifs de la vision du monde qu'avait Saint-Augustin. L'âme est la plus grande des merveilles ici-bas. Que pourrait-on bien comparer à l'âme ? En même temps, l'homme est pris d'épouvante devant sa propre incommensurabilité ; il a peur de l'inconnu en lui. Il se cherche et ne se trouve pas. Il erre inquiet dans sa propre âme.

C'est ainsi que se pose pour Saint-Augustin la question de la vie, prise dans sa totalité. Comment définir notre vie ? Elle est incommensurable, insaisissable. Nous ne pouvons demeurer dans notre vie ; nous n'avons pas de patrie ici-bas. La vie m'échappe, je ne vis pas ma vie. La vie s'écoule ; c'est pourquoi elle ne peut jamais devenir en moi une unité, une durée. Tout en moi est passager. Ce qui se passe en moi, ce qui m'arrive, on ne saurait dire que ce soit vécu, en ce sens que ce soit de la vie, que cela demeure de la vie : une durée de vie reposant en soi. Moi qui vis, je ne puis m'identifier à ma vie. Elle n'arrive pas à trouver en moi une expression recueillie. Je suis tantôt celui-ci, tantôt un autre. Ce que j'étais, je ne le suis plus. Je n'arrive pas à être, à être pleinement, sans me disperser. Je suis, et en même temps, je ne suis plus. Je meurs en moi ; ma vie se passe ; elle s'anéantit en quelque sorte elle-même. Et avoir vécu, ne plus être après avoir été, n'est qu'une expression de la tiédeur, de l'inanité de la vie telle que je l'éprouve en moi.

Je ne puis donc atteindre à ma propre vie, à la réalité de ma vie. Mon instinct vital est en quelque

sorte entravé. Je ne puis demeurer dans l'abondance de ma vie. Ce que j'appelle vie, n'est pas une vie réelle, une vie vivante, n'est pas la réalité de la vie. Exister et être, dans le sens vital du mot, ne se couvrent pas chez moi. Mon existence ne se présente pas comme une totalité dynamique. C'est ce qui explique le sentiment d'insécurité, d'éparpillement, de dispersion que j'éprouve en moi, et cette nostalgie d'une durée de vie, d'une vie concentrée sur elle-même, afin que je puisse vivre ma vie dans toute sa ferveur et qu'elle ne soit pas simplement un passage aboutissant à la mort.

La nostalgie de la vie est ce qui pousse l'homme à se dépasser. La vie qu'il mène ne lui suffit pas, il aspire à une vie ardente, pleine, entière. Toute la misère de l'homme réside dans le fait de ne pouvoir se posséder, dans la négativité de la vie. Et cependant, les hommes veulent être heureux. Pour Saint-Augustin, l'instinct qui nous pousse vers le bonheur est un fait aussi évident que notre existence même. Et le bonheur, c'est de pouvoir épuiser toutes les possibilités qu'offre la vie, après avoir surmonté en nous tout ce qu'il y a de négatif, de non-existant, tout ce qui nous diminue, qui mine notre force vitale et nous fait déchoir. La vie n'est pas une grandeur constante. Il peut y avoir plus ou moins de vie, plus ou moins de degrés d'existence. Notre vie est atteinte de mort. Et la mort n'est pas un événement subit. Nous sommes à la fois des vivants et des mourants. Or toute vie veut vaincre la mort, se cherche elle-même, tend vers un dernier sommet, et vers l'éternité. C'est ce qui pousse l'âme à sortir d'elle-même. Elle s'élève au-dessus d'elle-même jusqu'à la source de toute vie, jusqu'à Dieu. Tant qu'elle voulait demeurer en soi, elle s'échappait à elle-même ; elle ne pouvait se saisir dans sa propre mutabilité, dans son instabilité. C'est seulement en Dieu, immuable et éternel, qu'elle sera délivrée d'une existence qui ne fut qu'une ombre ; c'est en lui seulement qu'elle trouvera la paix et le recueillement. Et comme elle ne peut atteindre à ce but sur terre, elle a la nostalgie d'une autre vie, de l'immortalité, de la béatitude éternelle.

Les Entraves de la Volonté.

La nostalgie. Tout est là. L'homme aspire à l'immortalité. Il doit vouloir être immortel. Cette volonté est née d'une infinie nostalgie de vivre. Comme telle, elle n'a rien d'arbitraire ; elle n'est pas quelque chose qui vienne s'ajouter à la vie, comme si nous vivions, et en outre, voulions encore être immortels. Mais cette volonté est donnée avec la vie même, elle est l'expression même de la vie. Vivre signifie vouloir vivre. La vie ne peut pas vouloir s'anéantir. Elle souffre de n'être pas suffisamment vie. La vie fuit le néant, fuit la mort. C'est pourquoi l'âme veut l'immortalité. Elle ne peut être séparée de la vie. Elle est le principe de la vie. C'est pourquoi aussi il n'y a rien en elle de statique, rien qui repose en soi ; elle est le dynamisme de la vie.

Le point de départ chez Saint-Augustin est dans la certitude qu'il a d'être en vie. Cette certitude de sa propre existence comprend l'affirmation de la vie en tant que vie, en tant qu'ardeur à vivre, en tant que vie se voulant elle-même. La vie aspire à plus de vie. Vivre, c'est avoir une nostalgie infinie de la vie. Cette vie-ci ne saurait nous suffire. Nous ne devons nous accorder ni trêve ni repos tant que cette nostalgie ne sera pas satisfaite. L'homme cherche le bonheur. Eh bien ! qu'il interroge sa volonté, qu'il écoute sa nostalgie. Sa soif de bonheur est inextinguible. Aucun à peu près, rien de ce qui implique la temporéité ou la mutabilité, rien de ce qui est marqué du sceau de la négation ou qui contient en soi un indice de mort ne peut le satisfaire. Il veut une affirmation de la vie sans mélange ; il veut être immortel.

C'est ainsi que nous est révélée l'importance décisive qu'eut pour Saint-Augustin l'expérience qu'il fit de la volonté. Sache ce que tu veux ; reconnais ta nostalgie ; voilà comment on pourrait en quelque sorte résumer son attitude. Dis ce que tu veux, ce que d'après toutes tes aptitudes en tant qu'individu vivant, tu dois vouloir. Ta volonté n'a pas de limites. Toute ta nostalgie tend à être immortel. Tel est, chez

le sujet doué de volonté, le « Connais-toi toi-même », qui doit le mener à ne tendre que vers un seul but, à donner à ses aspirations le maximum d'intensité. L'homme poursuit tantôt ceci, tantôt cela. La dispersion et l'inquiétude ne lui permettent pas de se recueillir. Et cependant son but est d'atteindre à la plus haute concentration de vie, à une volonté sans entraves, à la liberté.

La primauté de la volonté est l'élément caractéristique, non seulement de l'attitude religieuse de Saint-Augustin, mais aussi de sa conception anthropologique. L'homme, tel que le conçoit Saint-Augustin, est fait de tension, de tension vers l'inaccessible; c'est l'homme qui veut se dépasser, l'homme dont la volonté aspire à atteindre un but transcendant.

Mais à côté de cette nostalgie infinie, Saint-Augustin éprouve un autre sentiment : celui de la volonté entravée, de la résistance qu'il rencontre en lui, de la faiblesse humaine. Nous ne pouvons pas ce que nous voulons. Nous ne pouvons pas vouloir ce que nous voulons. Nous ne sommes pas maîtres de notre volonté. Nous nous faisons obstacle à nous-mêmes, nous nous installons dans notre état passager. Au contact de la vie terrestre, notre nostalgie devient mensongère. Nous voulons être heureux. Et le bonheur signifie : exister davantage, tendre vers des sphères supérieures. Qu'est-ce donc qui s'oppose à cette volonté ? Qu'est-ce donc qui l'entrave ? Où est la résistance ? Pourquoi sommes-nous incapables de vouloir notre béatitude ? D'où vient cette fatigue, cette dépression, cet enchevêtrement dans ce qui est passager ?

L'expérience religieuse de Saint-Augustin est, de par sa nature, dialectique. Les motifs opposés se combattent et, à la fois, se déterminent l'un l'autre. L'un ne peut exister sans l'autre. L'un n'est qu'en fonction de l'autre. Chacun d'entre eux suppose un adversaire. C'est ainsi que se forme cette conception du drame intérieur auquel l'homme est en proie, et sans laquelle on ne saurait comprendre le point de vue anthropologique de Saint-Augustin. La vie de l'homme est dramatique en elle-même ; elle se présente comme une lutte ; elle est en soi une lutte. Il

n'y a pas de trève ici-bas. Dans ce jeu entre des forces adverses, l'homme ne peut s'arrêter ne fût-ce qu'un instant. L'espoir, la nostalgie, le renoncement, la détresse, l'attente, l'impatience, l'abandon, la confiance se combattent entre eux. L'âme est constamment tiraillée de ci de là ; entraînée vers ceci, elle est arrachée de cela ; elle se fuit ou se retrouve ; elle s'élève au-dessus d'elle-même, puis retombe plus bas encore ; elle se possède, puis se perd, se laisse entraver, pour se libérer ensuite.

Mais qu'est-ce qui crée en nous cette inquiétude ? Qu'est-ce qui empêche notre volonté d'arriver au dernier degré de concentration qui lui permettrait d'atteindre le but suprême ? Quelle est la cause de ce conflit intérieur qui s'oppose à ce que nous nous mettions d'accord avec nous-mêmes ? D'où vient cette discorde, cette animosité contre nous-mêmes ? Serait-ce de l'extérieur ? De la matière, de la nature ? Mais alors il faudrait admettre que la nature est méchante. Cela ne se peut. Dieu n'a rien créé de méchant. Comment d'ailleurs pourrait-on expliquer la résistance que rencontre la volonté en nous, par une donnée comme telle ? Ne serait-ce pas là se borner à constater comme un simple fait, que nous sommes à la fois esprit et corps, et que nous trouvons, sans plus, dans notre âme, telle qu'elle fut créée, des passions, une faiblesse congénitale qui nous auraient été données avec la vie humaine ? Pour Saint-Augustin, il n'y a, dans cet ordre d'idées, rien qui soit simplement donné et que l'on puisse accepter comme un fait qui viendrait s'ajouter à un autre. Ce qui est caractéristique chez lui, c'est le souci constant de poser en principe la valeur attachée à la tension de la volonté. Ce que je vais faire là, est-ce bien ou est-ce mal ? Faut-il le vouloir ou ne pas le vouloir ? L'aimer ou ne pas l'aimer ? En ce sens, il n'y a rien que l'on puisse réduire à un état de fait. Dans le monde de Saint-Augustin, rien ne reste en dehors de la sphère de la volonté. La volonté est la source de tout, et, d'autre part, tout remonte à une attitude volontaire. C'est pourquoi, même ce qui s'oppose à la volonté, est encore une chose voulue. Voulue par qui ? Non par Dieu, qui ne peut rien vouloir de mal. Mais par qui alors ? Par nous-mêmes. L'homme est un pécheur. C'est lui-même qui s'est fait tel.

L'HOMME MALADE.

L'homme est plein de contradictions. Il ne peut avoir été créé ainsi. Il tend vers le bonheur et il souffre. Sa souffrance ne peut être imméritée. La lutte intérieure qui le dresse contre lui-même, sa misère, tout le tragique de son existence restent incompréhensibles si l'on ne reconnaît pas qu'il y a culpabilité.

Que l'homme soit malheureux, Saint-Augustin ne saurait en douter. Vis-à-vis de tout ce qui est humain, nous trouvons partout chez lui cette attitude particulière qui lui fait voir la vie de l'homme sur terre dans ce qu'elle a d'imparfait, de négatif. Pour comprendre cette façon de voir, il nous faut toujours partir de l'homme, tel qu'il désirerait être, tel qu'il veut être, tel qu'il se figure en tant qu'objet de sa nostalgie. Comment souhaiterais-tu d'être, et comment es-tu en réalité ? C'est ainsi que se pose la question. L'homme de Saint-Augustin ne peut s'accepter comme il est. Il se dresse contre lui-même. Les conditions anthropologiques deviennent le problème fondamental. L'homme souffre de sa condition humaine. Il ne peut s'admettre tel qu'il est. Il a honte de lui-même, il a honte de sa misère.

Péché signifie misère. Celui qui pèche, pèche contre la vie, donne l'avantage au moins sur le plus, se diminue lui-même. Le péché, c'est le chemin qui mène vers le bas, de même que la grâce est le chemin qui mène vers le haut. Pécher, c'est mourir. Misère, non-être, tout cela est sur le même plan. Le pécheur est un malade ; il souffre d'un mal qui le mène à la mort. Sa vitalité est amoindrie. Il est misérable. Il ne s'agit pas d'une série de péchés, qui, par la suite seraient punis un à un : l'homme est toujours en puissance de péché, l'homme est un malade.

Cette expérience totale de la misère humaine apparaît dans la *Concupiscentia*. La *Concupiscentia* rabaisse l'homme ; il s'enlise toujours plus profondément. Il ne saurait plus se relever par ses propres

forces, car sa vitalité est en déclin. Abandonné à lui-même, il ne peut que devenir de plus en plus faible. Il est voué à la mort.

C'est pourquoi il doit avoir recours au Sauveur. L'homme pervers qui voudrait se guérir lui-même est une chose inconcevable. Le siège de sa maladie se trouve dans des régions psycho-physiques qui échappent à l'influence de notre volonté. La vie instinctive de l'homme est pervertie ; la maladie a paralysé son pouvoir de volonté. Sa constitution psycho-physique est faussée. Tout en lui est perverti. Aussi ne servirait-il à rien de dire tout simplement à un malade de ce genre : « aie la volonté de guérir ». S'il voulait guérir, il ne serait plus le malade. La volonté de guérir en lui est déjà la guérison, et non quelque chose que l'on pourrait concevoir comme un pouvoir résidant en quelque sorte en dehors de la maladie auquel il est tout entier en proie. La volonté de guérir est déjà une volonté guérissante, est déjà une action salutaire. La guérison ne dépend pas de l'homme malade. La guérison s'opère en lui. Ses forces augmentent ; il se sent mieux. Mais la guérison, il l'a reçue ; elle fut effectuée en lui. La guérison, c'est la grâce, c'est quelque chose de surnaturel en l'homme, qui est, si l'on peut dire, naturellement malade.

Mais de même que la maladie se présentait comme la misère toute entière attachée au péché, de même qu'elle s'emparait de l'homme de part en part, la guérison, la libération ne peut être, elle aussi, qu'une expérience totale. L'homme ne peut guérir qu'à condition que tout son être guérisse, sans qu'aucune trace de maladie ne subsiste en lui. Il souffrait d'une maladie constitutionnelle. La guérison doit comprendre toute sa constitution psycho-physique, son âme, de même que son corps. Le corps, ici-bas, est ce qui oppose une résistance à la vie. On ne peut jamais le dominer, le spiritualiser tout entier. C'est l'élément obscur, le poids qui nous alourdit. Et c'est là précisément la suite du péché, l'état de péché par définition. Il s'agit d'en finir avec cette scission, d'arriver à une unité dont nous soyons les maîtres. Sans cela, pas de guérison complète. On ne peut jamais y atteindre sur terre. C'est par le don de la grâce, que

Dieu met en œuvre la volonté. L'homme alors est à même de vouloir ; sa volonté devient espérance. La grâce éveille la nostalgie. L'homme ne peut pas arriver sur terre à autre chose que de vouloir et de lutter, de vouloir et d'attendre ; vouloir l'inaccessible, espérer ce qui ne peut ici-bas devenir réalité.

L'Empire de l'Homme.

Etre homme ici-bas signifie donc être malade. L'homme est dans la création la créature malade. Lui seul a besoin du médecin ; lui seul peut être guéri. Il ne représente rien de « normal », rien qui puisse avoir en soi une durée. L'homme, tel que le conçoit Saint-Augustin, ne peut être que supérieur ou inférieur à ce qu'il est ; il ne peut jamais être ce qu'il est. Son « être » en tant que créature « naturelle », il l'a perdu. Tout au plus peut-il encore s'en servir, comme de mesure, de point de départ pour se rendre compte de ce qu'il n'est plus. Sa vie s'écoule entre le non-être et l'être plein et entier, entre la mort et l'immortalité. Il est celui qui meurt, et en même temps celui qui vit. Il meurt et vit à chaque instant.

L'homme ne fait plus partie de l'ordre des êtres. Il ne peut plus être simplement homme. Il a manqué sa vocation naturelle, sa vocation d'homme. S'il voulait redevenir simplement homme, homme tel que l'a fait la nature, il ne le pourrait pas. L'homme s'est supprimé lui-même. On ne peut plus le classer parmi les créatures de la nature, le définir tel qu'il est de par sa nature. En ce sens, il est impossible de dire ce qui caractérise essentiellement l'homme. On peut dire évidemment que l'homme se compose à la fois d'une âme et d'un corps. On peut aussi voir dans la raison la marque distinctive de l'homme. Mais tout cela conduirait à une définition de l'homme tout à fait insuffisante pour caractériser l'idée que s'en fait Saint-Augustin. Pour lui l'homme n'est pas un être qu'on puisse définir sans plus, qu'on puisse saisir d'une façon générale et abstraite. Cela ne se pourrait que s'il n'avait pas péché : tel Adam au paradis, déterminé par sa nature psycho-physique et défini

en général d'après la place qu'il occupe dans le cosmos. Mais, en péchant, l'homme s'est détaché de cet ensemble. Il a cessé ainsi d'être une créature de la nature ; il devient homme au sens historique, un être qui vit à une époque déterminée et que nous ne rencontrerons qu'une fois. Il devient cet homme-ci, qui ne nous intéresse plus par une constitution psycho-physique que l'on peut définir en général, mais bien par ce qu'il a vécu, par ses expériences, par son histoire. Nous ne voyons plus uniquement en lui le représentant d'une espèce définie une fois pour toutes, mais l'ensemble des expériences par lesquelles il a passé, et qui le caractérisent comme individu, comme type d'homme.

Au schème primitif de l'homme déterminé par des lois naturelles, s'oppose à présent le monde des hommes différenciés à l'infini. Toute cette variété de la vie humaine provient de « l'anomalie » de l'homme. La vie dans son va-et-vient, dans son agitation, dans ses poursuites et sa hâte, dans ses changements, dans tout ce que ses événements ont de temporel et de passager, acquiert maintenant — précédée, il est vrai, du signe négatif — une nouvelle signification. Tout cela se passe sur un fond d'éléments stables et cosmiques. Mais de cet ensemble formé par la nature, se détache la vie humaine. Nous ne pouvons plus l'en déduire. Certes nous pouvons y reconnaître la structure de l'homme, mais non sa vie, non ce qu'il est devenu. Nous ne pouvons interpréter l'homme, l'homme qui a subi tel sort, en nous réclamant uniquement de la nature de l'homme. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'en tant qu'homme, en tant que créature, il était sujet au changement. Nous ne pouvons partir que du principe de la versatilité. C'est sur la mutabilité qu'il faut mettre le poids et non sur la transformation une fois accomplie. Si l'homme s'est transformé, cela tient à lui. Il est devenu ce qu'il n'est pas.

Face au cosmos conforme à la nature, il s'est donc formé ainsi un empire indépendant, l'empire de l'homme. Par là même la signification de l'homme croît à l'infini ; elle devient incommensurable. Ce que l'homme est, il l'a fait lui-même. Certes, ce qu'il a créé ainsi, n'est jamais qu'une chose négative : le péché. Son pouvoir de création est uniquement néga-

tif. Il s'est rendu malade ; il est responsable de toute la misère de ce monde. Sa valeur a diminué ; il est moins que ce qu'il était. Mais, en même temps, il est la grande figure tragique de ce monde. Lui seul est tragique, lui, le pécheur. Il se détache de l'ensemble formé par la nature, et cela précisément par son imperfection, précisément par son péché. Il est le malade. Mais est-il pour cela inférieur à ceux qui sont bien portants, à ceux qui n'ont pas péché, aux animaux par exemple ? Non. Il demeure homme, un homme malade, il est vrai, mais homme cependant. D'ailleurs ce n'est pas cela qui importe. Ce qui importe, c'est qu'il est devenu le sujet de l'histoire sacrée. Il est au centre de la grande épopée du monde. Il est le héros de cette épopée. Il est grand ; il prend de l'importance, du fait de sa faute. Cette importance ne correspond pas à celle qu'il a dans l'ensemble cosmique où il n'occupe pas la place la plus haute, mais une position intermédiaire entre la bête et l'ange. Ce qui lui donne de l'importance, c'est son sort, tel que l'a forgé sa volonté.

Cette volonté donne à l'homme une signification toute particulière à l'intérieur du cosmos. C'est elle qui fait de l'homme une espèce d'adversaire, de rival de Dieu ; qui établit entre Dieu et l'homme un rapport tout particulier qu'on ne saurait comparer à aucun autre. Ainsi se trouve repoussé à l'arrière-plan tout l'ensemble cohérent et coordonné de la nature, pour mettre en valeur cette relation toute spéciale dans laquelle se trouve l'âme de l'homme avec Dieu, (et non celle de la simple créature de la nature, l'homme, avec son créateur). Ainsi est rendue possible cette conception nouvelle de Dieu qui fait de Dieu, le Dieu de l'homme. L'homme et Dieu se trouvent placés l'un vis-à-vis de l'autre dans un rapport de volonté : volonté humaine contre volonté divine. Ensuite : se laisser dominer par la volonté divine. La volonté de Dieu agit en l'homme, en ce qu'il y a de plus personnel chez l'homme. Il veut pour que je veuille ; il me laisse vouloir ; il veut que je veuille ; il anime ma vie personnelle. Il me rend libre pour que je puisse vouloir. La puissance de Dieu agit en moi pour que je me tienne en mon pouvoir. Que Dieu règne en moi, pour que je règne à mon tour : que ma volonté soit celle de Dieu !

Dans cette relation de volonté toute personnelle entre Dieu et l'homme, il y a une nouvelle affirmation de l'homme : il a trouvé *son* Dieu. Le Dieu personnel et la personnalité de l'homme forment un ensemble indissoluble. Cela concerne à la fois l'homme en général, et chaque homme en particulier. Toute l'histoire du monde se conçoit comme la biographie d'un seul homme : *Confessiones* du genre humain, ou mieux encore, de l'individu « homme ». Mais en même temps, chacun en particulier doit donner une forme personnelle à ce qu'il sait du sort de l'homme ; en parler, en disant : « Je » ; il doit toujours faire intervenir sa propre expérience de la vie, sa vie à lui. Il ne doit pas s'oublier lui-même, ne pas faire abstraction de lui-même lorsqu'il aborde la question. Elle doit le toucher dans ce que son être a de plus intime. Il doit vouloir, vouloir pour lui-même. Un rapport tout à fait exceptionnel unit, chez Saint-Augustin, ce qui concerne, d'une part, l'homme en général, et de l'autre, l'homme en particulier. L'homme retrouve en lui-même, sous la forme la plus personnelle, le sort de l'homme en général. Il est malade dû fait d'être homme; il veut racheter l'homme en lui.

L'homme a donc un sort qui lui est propre. Il ne peut se comprendre qu'en partant de lui-même ; il faut qu'il trouve en lui-même, dans sa propre volonté, la raison de son sort ; c'est moi qui ait voulu tout cela, ma souffrance, ma misère. Je ne dois en chercher la cause nulle part ailleurs qu'en moi-même. L'homme est la créature douée de volonté à laquelle incombe la responsabilité de son propre sort.

C'est ainsi que, vis-à-vis d'un monde de la nature, conçu d'après le principe d'un ordre stable entre créatures, s'instaure un monde indépendant où règne la tension et la lutte : le monde de l'homme. Dieu règne sur des « natures », il règne aussi sur des créatures douées de volonté. Les « natures » n'ont pas d'histoire ; il ne leur arrive rien de particulier. Ce sont des unités de vie qui vivent leur vie, chacune d'après le degré de vie qui lui revient ; elles demeurent dans leur perfection relative à l'intérieur de l'univers. Il n'en est pas de même de l'humanité. Elle a son histoire; l'homme passe par des aventures.

Or, nous l'avons vu, la vie est le motif central du monde, tel que le voit Saint-Augustin. Vivre et vouloir vivre, diminution ou accroissement de l'intensité de la vie, vivre et mourir, tendre vers le plein accomplissement de sa vie, Dieu, source de toute vie : tout est ramené à la poussée vitale originelle qui agit partout et qui ne saurait se perdre ; tout est mesuré d'après la valeur que représente la vie. Mais, dans le monde de l'homme, cette conception de la vie acquiert à présent un caractère nouveau : elle ne relève plus de la biologie, mais de l'histoire. Elle embrasse le cours entier de la vie, elle comprend tous les événements, tout ce dont souffre l'homme, tout ce qu'il espère atteindre ; une vie pleine, une vie humaine avec tout ce qu'elle contient ; tout est ramené au sort de l'homme pécheur, toutes les actions de l'homme sont jugées selon qu'elles détournent ou rapprochent son âme de Dieu, son Créateur. Dans ce monde des événements, des expériences, Dieu est toujours présent ; il ne cesse d'y agir ; il œuvre et crée inlassablement.

C'est ainsi que naît la grande symphonie de ce monde, celle de l'histoire humaine dans son déroulement. Et dans chaque expérience que fait l'homme, dans chaque événement de sa vie, on retrouve la main de Dieu. Il est toujours là, participe à tout, s'entretient constamment avec l'homme, l'attire à lui, lutte avec la volonté humaine, s'empare de l'homme, agit avec lui et en lui ; il est le Dieu de cet homme, le Dieu auquel l'homme dit : *mon* Dieu.

L'Homme et le Monde.

Nous sommes donc liés à Dieu par notre volonté. Le rapport entre l'homme et Dieu est un rapport de volonté. Dieu agit en nous, non pas par un transfert de force accompli d'un seul coup, mais sans interruption ; il agit sur l'homme en nous ; il intervient dans cette vie humaine. C'est une relation qui ne saurait être définie d'un point de vue cosmique et général. Elle se fait sentir dans la vie quotidienne, dans ce qui semble ne regarder que tel individu en particulier. La vie humaine toute entière est liée à Dieu,

non la vie sans plus, mais très précisément, la vie de cet homme-ci. Dieu se crée lui-même dans l'homme, dans l'homme conçu en tant que personne. En ce sens, l'homme est chez Saint-Augustin, une figure religieuse, tout comme Dieu. L'homme a son Dieu et Dieu a son homme. Il n'existe pas d'homme sans plus, pas de Dieu sans plus, qu'il faudrait ensuite mettre en rapport l'un avec l'autre. Il s'agit dès l'abord de représentations corrélatives ; il n'y a pas de Dieu en soi, il n'y a que le Dieu de l'homme ; de même, il n'y a pas d'homme en soi, il n'y a que l'homme qui a péché au regard de Dieu et qui demande à être sauvé par Dieu.

Dans son rapport avec Dieu, l'homme devient une fin dernière ; sa vie personnelle prend par elle-même une signification. Ce n'est plus le cosmos, c'est l'homme qui est le grand problème. La philosophie de la vie, telle que la concevaient les Gréco-Romains, avait déjà préparé ce renversement des valeurs, cette primauté donnée à l'homme sur le cosmos. Elle avait mis en avant la personnalité humaine, reconnu l'importance qu'a l'expérience donnée par la vie. Mais ce renversement des valeurs, elle ne l'avait pas établi en principe, dans ce sens qu'alors, la vie humaine, comme telle, aurait vraiment acquis une signification qui se justifierait par elle-même et serait devenue une valeur indépendante. Ce qu'elle avait apporté, c'était simplement que l'homme se posât les problèmes en partant de lui-même, que ce qui lui importât avant tout, ce ne fût pas de savoir ce qu'est le monde, mais bien de méditer sur lui-même, de donner une forme à sa vie. L'homme s'octroie en quelque sorte un droit personnel, le droit qui lui revient en tant que personnalité, de s'en rapporter à lui-même, de prendre possession de ce qui lui appartient, et cela avant toute autre considération. C'est ainsi qu'il regarde le monde en partant de lui-même, en se plaçant à son point de vue personnel, et qu'il conçoit les rapports qui s'établissent dans la vie cosmique, sans que soit touchée, en quoi que ce soit, la relation de valeur qui existe entre l'homme et l'univers. Le cosmos reste une valeur dernière qu'on ne saurait en aucune façon comparer à l'homme pris individuellement. On peut même dire que c'est précisément parce qu'elle est déterminée par cette relation de valeur,

que la conscience du monde devient chez l'homme un des motifs fondamentaux de son attitude dans la vie. Le droit personnel qu'il revendique, ne change rien en principe au rapport de l'individu et du monde. L'homme continue à être une des créatures impliquée dans le cosmos, tandis qu'il se réserve, en tant que personnalité, une sphère de droit, un domaine à lui, dans lequel il peut agir librement, et d'où il pourra ensuite, en tant que personnalité autonome, prendre position vis-à-vis de l'univers.

Chez Saint-Augustin, par contre, l'homme est détaché du cosmos, tel qu'il apparaît dans la conception antique du monde. L'homme a vaincu le monde. La question du salut de l'homme ne saurait être résolue en partant du monde : l'univers de la nature ne contient aucun élément de ce genre. La relation qui unit la vie de l'âme à celle de Dieu est immédiate ; le monde en est exclu. Il est l'élément passager ; ce qui fut une fois et bientôt ne sera plus. Quant à l'homme touché par la grâce, il est destiné à l'éternité. C'est pour lui, et non pour le monde, que Dieu a fait le sacrifice de son fils. Ce qui intéresse Dieu, c'est l'homme, l'homme conçu en tant que personne.

L'homme chez Saint-Augustin garde sa personnalité ; il ne renonce pas à lui-même ; il reste cet homme concret, l'homme enrichi de l'expérience que lui a apportée sa vie à lui. Comme tel, il se sent homme, il garde son humanité. Il reste homme, même dans l'au-delà ; bien mieux, c'est là seulement qu'il est tout à fait homme. Il ne tend pas vers une existence purement spirituelle et ne relevant que de l'âme ; il veut guérir, non pas pour être une créature d'une autre espèce, mais pour atteindre lui-même à la perfection en tant qu'homme. L'homme immortel est l'homme concret et non un être qu'on puisse détacher de l'homme comme tel et contempler sous une forme générale. Il reste créature, cette créature-ci, avec la constitution psycho-physique qui lui est propre. C'est tel type d'homme qui participe de l'éternité. Il y a une immortalité humaine.

Vis-à-vis de toutes les tendances néo-platoniciennes, l'augustinisme est un retour de l'homme vers

lui-même. L'âme conçue d'une façon cosmique redevient humaine. L'homme reconnaît son humanité. Sans renoncer à sa nature d'homme, sans devenir en quelque sorte une entité cosmique qui resterait étrangère à la vie qu'il a menée, il trouve dans l'éternité le but de sa volonté. Il participe de l'éternité. Pour les néo-platoniciens, la transcendance existait sans l'homme. Dans la conception romaine, la représentation de l'homme prévalait, mais sans qu'il y eût de transcendance. Saint-Augustin, lui, a réuni d'une façon toute particulière la contemplation et l'énergie de la volonté. Dans ses conceptions anthropologiques se trouvent réunis à la fois le motif néo-platonicien de l'âme et le motif romain de la volonté, la nostalgie néo-platonicienne du transcendant, et le positivisme romain de la vie. L'âme fait irruption dans la personnalité, telle que la voyaient autrefois les Romains. La volonté « s'anime », l'énergie vient de l'âme, la volonté est tendue vers l'âme, l'enjeu de la lutte est l'âme. Nous nous voulons nous-mêmes, et parce que nous nous voulons, c'est de notre âme, et non de l'âme en général qu'il s'agit : une âme personnelle et non une émanation de l'âme du monde. J'aime Dieu. Dans l'amour que j'éprouve pour Dieu, ma personnalité ne s'efface pas, je ne me fonds pas en Dieu. Même dans l'au-delà, je demeure autre, je garde ce qui me distingue en tant que créature. J'aime Dieu ; je ne suis pas Dieu. Cet homme acquiert à présent à ses propres yeux une importance primordiale ; les problèmes que pose sa condition d'homme dominent tous les autres, non seulement parce que pour lui le cours que prend sa vie l'intéresse plus que toute connaissance pure, mais parce que, tels qu'il les a envisagés, ils ne sauraient se comprendre sans une fin dernière, qui est du ressort de la religion.

L'Homme religieux.

La question que se pose Saint Augustin devant le monde est tout entière concentrée sur l'homme. L'homme est la créature problématique dans l'univers non-problématique de la nature. Un arbre, un animal, ne se mettent pas en question. Seul l'homme

est pour lui-même un problème. Aucune connaissance de la nature, de la nature en général ou de la nature en particulier, bien mieux, aucune connaissance quelle qu'elle soit, ne peut lui apporter la solution cherchée. En admettant même qu'il pénètre à fond le mécanisme de ses passions, qu'il puisse définir de la façon la plus précise le rapport de force d'une part entre les différentes passions, et de l'autre, entre celles-ci et la raison, cela ne lui ferait pas comprendre pourquoi il en est ainsi, pourquoi il doit en être ainsi. Pourquoi, en effet, faut-il qu'il y ait en nous un combat constant, que nous ne soyons pas d'accord avec nous-mêmes ? Pourquoi souffrons-nous ? Répondre : « Parce qu'il en est ainsi », avancer des arguments d'ordre général, fournir des explications relevant de l'ordre cosmique, rien de tout cela ne saurait nous satisfaire. Nous nous trouvons devant la souffrance, devant la détresse de l'homme, et Saint-Augustin s'oppose à toute transposition cosmique de la détresse de l'homme, à toute « déshumanisation » de la souffrance de l'homme. La souffrance c'est *ta* souffrance ; le péché, c'est *ton* péché. Pourquoi souffrons-nous tous ? Pourquoi est-ce que je souffre ? Je suis le pécheur ; l'homme qui est en chacun de nous, est le pécheur.

L'homme est un problème qui ne trouve sa solution pleine et entière que dans le transcendant. L'homme terrestre ne peut jamais se comprendre qu'en fonction de l'homme céleste, de même qu'inversement, l'homme céleste suppose l'homme terrestre. L'un conditionne l'autre. L'un exige l'autre. La nostalgie de l'homme terrestre, la nostalgie nourrie de la misère terrestre même, se trouve exaucée dans l'homme céleste ; l'élément positif naît de l'élément négatif que comporte la vie sur terre. L'homme se retrouve dans l'au-delà, mais délivré de tout ce qui est négatif. Il a trouvé la solution de ses problèmes particuliers qui sont délimités par l'anthropologie et qui ne peuvent être compris ni vécus qu'en partant de l'homme. C'est ainsi que ce qu'on est sur terre suppose la perspective d'une vie future et ne se peut comprendre que si on le considère par rapport au but à atteindre dans l'au-delà. De même que d'autre part, ce but ne peut être compris, pour ainsi dire que rétrospectivement, c'est-à-dire en fonction de la vie

d'ici-bas. La béatitude marche de pair avec le salut, l'immortalité avec la mort, l'éternité avec le temps. Question et réponse ne sauraient se passer l'une de l'autre. Ce que j'étais, et ce que je serai : il faut les deux pour expliquer l'homme que je suis.

C'est ainsi que l'homme vit toujours dans un état de tension, qu'il est toujours dans le devenir. La vie est un devenir, une tension vers un but anticipé. Une ascension œuvrée par Dieu vers la béatitude. Mais il ne peut s'agir que d'un pressentiment de la béatitude suprême, et non de la béatitude même. La vie sur terre est lutte, est inquiétude Nous nous élançons en avant et retombons en arrière, nous prenons notre essor vers le haut et sommes précipités vers le bas. Notre volonté de vivre est sans cesse entravée. Dans cette limitation irréductible de la vie d'ici-bas, il y a en même temps ce qui lui donne une signification indépendante. L'homme reste sur terre et son seul espoir est le ciel. Il n'y a pas à confondre l'ici-bas et l'au-delà. L'homme terrestre, tel qu'il est, devient, précisément parce qu'il y a de négatif en lui, un être d'un caractère tout particulier qui tend à s'affirmer et qu'aucune spéculation d'ordre spiritualiste ou cosmique ne saurait réduire à néant. Il est le pécheur, et le péché le sépare de Dieu, le tient rivé à cette terre. C'est pourquoi il doit toujours lutter avec lui-même, se maîtriser. La tension de la volonté est ce qui définit la vie ici-bas. Et cependant toute la nostalgie de l'homme est dirigée vers la paix, une paix qu'il ne saurait obtenir tant qu'il sera sur terre. Son sort sera donc toujours de vouloir, de languir, d'espérer. Ce qui caractérise l'homme terrestre, c'est la tension, la poursuite inquiète, la divination du but à atteindre et l'élan toujours renouvelé vers lui, c'est la foi et l'espérance.

Le Nouveau Type d'Homme.

Les motifs principaux de l'anthropologie antique et Saint-Augustin.

L'antiquité a créé certaines façons typiques de concevoir la vie qui sont restées essentielles pour le développement ultérieur de l'anthropologie philoso-

phique. Chacune de ces façons de concevoir embrasse un domaine d'expériences vécues et de possibilités de représentations, par lesquelles l'homme arrive à se faire une image de soi. Chacune d'elles mène à la formation de figures légendaires dans lesquelles l'homme se reconnaît. Le grand apport de l'anthropologie antique réside avant tout dans la création de types vivants de ce genre, qui incarnent des ensembles de motifs vécus et de manières d'envisager et de représenter la vie, et qui continuent à agir sous cette forme qu'ils ont prise. Mais chez les philosophes de l'antiquité, les différents motifs anthropologiques n'arrivent pas à se concilier d'une façon durable. L'âme, la nature, la personnalité — les trois formes fondamentales qui ont servi de point de départ pour comprendre la vie humaine — n'arrivent pas à s'harmoniser en une vision synthétique de l'homme. Déjà chez Platon, on assiste à une lutte, d'une part, entre l'expérience philosophique de l'âme, et de l'autre, un point de vue positif qui accepte d'envisager l'homme comme une créature psycho-physique. Ce qui cherche à s'exprimer, c'est tantôt la nostalgie éprouvée par l'âme du philosophe, la vie telle qu'elle est vécue par le philosophe, tantôt une attitude en quelque sorte transvitale. Celle-ci fondée sur une définition de l'homme d'après les caractères de son espèce et ne résultant pas immédiatement d'une expérience vitale, aboutit à la vision d'un ensemble de créatures vivantes et à celle de l'univers de la nature. Le mythe du Timée ne peut concilier les deux expressions. Et plus l'homme avance sur le chemin qui lui est tracé ici, moins il est à même de retrouver encore en lui l'expérience originelle ; plus il développe la conception de l'univers de la nature et se voit impliqué dans un ensemble cosmique, et plus il s'éloigne de son âme, telle qu'elle lui apparaissait, lorsqu'elle était en proie à la nostalgie de contempler les idées.

Et, par la suite, à mesure que l'homme acquerra la conscience de sa personnalité, de nouveaux problèmes, de nouvelles difficultés surgiront, dès qu'il essayera de la rattacher à l'idée qu'il se fait de lui-même en tant que créature de la nature. D'un côté, il y aura celui qui contemple les choses d'une façon impersonnelle, celui qui cherche à analyser la donnée

homme et à la ranger dans l'ensemble de la nature, et de l'autre, le sujet d'une activité vitale toujours dirigée d'un point de vue personnel, et qui, étant donné cette attitude, considère chaque chose, prise une à une, et même, à la fin, l'univers de la nature dans sa totalité, par rapport à une vie particulière, par rapport à *sa* vie à lui. Or, cette attitude née de l'expérience que fait de sa volonté une personnalité, cette attitude qui trouve sa justification dans l'activité vitale, ne se laisse pas expliquer en partant de la conception de la nature. L'homme centré sur lui-même et sur sa vie ne se conçoit plus par rapport à l'univers de la nature ; il s'oppose résolument au monde ; il y a lui, il y a le monde. Il devient une personnalité indépendante qui cherche dans la conscience qu'elle a du monde une dernière affirmation d'elle-même.

Mais dans la dernière phase de l'anthropologie antique, apparaît une autre opposition. La conscience de la personnalité se heurte chez l'individu à l'expérience de son âme. La conscience de la personnalité avait affirmé son indépendance vis-à-vis du sort et du monde. Mais voilà que l'homme trouve en lui-même ce qu'il ne peut pas intégrer dans les formes de sa personnalité : son âme. La conscience de la personnalité que n'avait pu ébranler rien de ce qui venait de l'extérieur, se dissout en quelque sorte par l'intérieur. L'homme, qui s'était conçu comme une personne, devient l'âme impersonnelle-supra-personnelle. Mais même dans l'âme, il ne saurait demeurer. L'âme se perd dans la contemplation des Idées.

Dans la conception augustinienne de l'homme, on retrouve les différents motifs dont s'inspirait l'anthropologie antique, intégrés dans un ensemble religieux où ils acquièrent une nouvelle signification et s'unissent pour former un nouveau type d'homme. L'homme est une créature de la nature; il a sa place dans la hiérarchie ordonnée de valeurs qui relie tous les êtres les uns aux autres et assigne à chacun d'eux l'échelon qu'il doit occuper. Mais en même temps, il est détaché de l'ensemble de la nature. Il a son propre sort qui ne peut être interprété en partant de l'ordre de la nature. L'homme, tout ce qui est humain, a une signification propre que chacun ne peut ressentir qu'en soi-même et qui trouve son

expression dans le rapport immédiat où l'homme, en tant qu'homme, et aussi, à son tour, chaque homme en particulier, se trouve avec Dieu. La conscience de la personnalité trouve ici une justification qu'elle n'aurait pu trouver si elle était partie de la conception de la nature. Vis-à-vis de Dieu, l'homme est une personne, et, de même, vis-à-vis de l'homme, Dieu est une personne. L'un est conditionné par l'autre. La personnalité humaine se trouve dans un rapport personnel avec un Dieu conçu comme une personne.

Dans cette relation avec le Dieu personnel se trouve la nouvelle donnée qui permet à l'homme de garder sa personnalité humaine, fût-ce même devant la vision qu'il a de l'âme. L'homme, tel que le conçoit Saint-Augustin ne peut pas demeurer dans la vision de son âme. Il tend à la dépasser. Mais ce qu'il trouve alors, c'est Dieu, et en Dieu, il se retrouve lui-même : un être de lutte et de souffrance, aspirant à la délivrance. Car il ne se fond pas en Dieu, mais il reste ce qu'il est ; il reste homme, un homme qui veut se délivrer lui-même, et en lui, racheter l'homme.

C'est ainsi que l'homme, parce qu'il a trouvé *son* Dieu, en arrive, vis-à-vis de toute spéculation cosmique, à une dernière affirmation de son caractère d'homme. L'homme en tant qu'homme, l'homme tout entier, et non pas uniquement son âme, ou son esprit, a atteint la transcendance. C'est l'homme qui doit être sauvé, et non le penseur seul. Ce qui doit trouver son achèvement, ce n'est pas uniquement la pensée, la connaissance, la contemplation, c'est la vie elle-même, la vie telle qu'elle se manifeste dans ce qui arrive au cours de l'existence d'un chacun. Pour chacun de nous, pour chacun de nous en particulier, Dieu est là ; il est là pour l'homme tel qu'il s'éprouve lui-même, pour le moi humain.

La Conscience religieuse du Moi.

L'homme religieux vis-à-vis de Dieu a conscience de son moi. Moi et Dieu. Moi et Toi. Au regard de cela, le monde n'est plus qu'un « Il », qu'on ne saurait faire entrer dans le rapport : Moi et Toi. Il n'est ni

Moi ni Dieu. Il est ce qu'il faut dépasser pour qu'il ne reste plus qu'une seule chose : Moi et Dieu, Moi et Toi. Il est le « Il » impersonnel ; il est ce qui ne peut me donner une réponse, ce qui ne se laisse pas aimer ; il est ce dont l'amour n'est qu'une illusion. Dans la philosophie gréco-romaine de la vie, l'homme cherchait à s'expliquer avec le monde. Mais celui-ci restait muet. A présent, par contre, l'homme parle à Dieu, et Dieu parle à l'homme. Dans ce dialogue, l'homme peut dire : « Je » ; un homme nouveau se forme. Certes, l'homme antique, vis-à-vis du monde, était conscient d'avoir une personnalité. Mais, si renversant les rôles, il se considérait du point de vue du monde, il ne pouvait dans son rapport avec la nature, ne se concevoir qu'à la troisième personne. Il devenait non un moi reposant en lui-même, mais tout au plus, si l'on peut dire, son propre propriétaire. Sa sphère de propriété était délimitée en elle-même par des bornes qui le séparaient de tout ce qui n'était pas lui, et c'est cette délimitation qui définissait sa personnalité. Ou, pour s'exprimer autrement, son moi n'existait que par rapport à un non-moi, par rapport à un impersonnel-supra-personnel, vis-à-vis de quoi il sentait et affirmait sa personnalité. Mais à présent, le Moi est conçu par rapport à un Toi. Il fallait ce rapport pour que l'homme arrivât à se saisir lui-même, à développer en lui la conscience du Moi qui sera par la suite un des motifs fondamentaux dans le développement de l'anthropologie.

Et par là se transforme aussi le rapport de l'homme avec son âme. Ce n'est pas seulement en dehors de l'homme que se trouvait cet « Il », cet être impersonnel vis-à-vis duquel l'homme de l'antiquité cherchait à affirmer sa personnalité, mais c'est dans l'homme même que résidait cet Impersonnel-Supra-personnel : l'âme. De sorte que l'on se trouve devant un nouveau problème à résoudre. Il faut que l'âme devienne *mon* âme ; elle doit devenir ce qui m'appartient le plus, ce que je suis moi-même.

Dans l'antiquité, le philosophe de la vie ne pouvait pas étendre jusqu'à l'âme ses prétentions à la propriété. L'âme reste pour lui l'Impersonnel-Supra-personnel. C'est ainsi que Platon avait conçu l'âme. Même là, où comme dans le Phédon, les questions

sont posées du point de vue de Socrate, cette attitude fondamentale de l'homme vis-à-vis de sa propre âme se maintient. Ce n'est pas de l'immortalité de Socrate qu'il s'agit, mais bien de celle de l'âme. Cela n'empêche pas évidemment de poser aussi la question de l'immortalité de l'âme individuelle, mais cette question n'obtient toute sa signification que si l'homme qui dit : « Je », la pose par rapport à lui-même, par rapport à ce moi personnel. Suis-je immortel ? Si par la suite, on continue à poser la question de l'immortalité de l'âme comme telle, on sous-entend toujours qu'il s'agit de l'immortalité de *mon* âme, ou plus simplement encore, de *mon* immortalité.

Et peu importe la façon dont le rapport entre le Moi et l'âme sera conçu théoriquement par la suite. L'âme a été vue et vécue, par rapport au moi ; elle est devenue dans un sens tout à fait originel, *mon* âme, ou le devient de plus en plus. Elle est la « *Ich-Seele* » (le moi fait âme).

Pour l'homme de l'antiquité, l'âme était une donnée, la donnée métaphysique la plus profonde à laquelle il pouvait atteindre, le tréfonds de tout mystère. Chez Saint Augustin, par contre, l'âme devient une représentation religieuse. Elle n'est plus l'âme en soi, mais *mon* âme. Elle n'est pas cet élément spirituel conçu d'une manière cosmique et d'un point de vue général, cet élément auquel je ne puis que participer. Elle est l'âme qui m'est tout à fait particulière. Je ne dis plus : « Je sens en moi une âme », mais : « Je suis âme ».

C'est de cette union entre le moi et l'âme qu'il faut partir pour comprendre toute la portée qu'aura le type du chrétien-religieux dans le développement ultérieur des conceptions anthropologiques, une portée qui dépasse de beaucoup le domaine religieux. L'union, l'interpénétration de ces deux éléments se reforme sous des aspects toujours nouveaux. Je dois devenir âme, l'homme tout entier doit être « animé », imprégné d'âme, et, à son tour, l'âme doit prendre forme et figure en moi, devenir cette âme personnelle : l'âme humaine.

Mais cette unité doit toujours être refaite. Les deux éléments tendent à se séparer. La conscience

du moi ne peut remplir toute l'âme. L'âme reste ce qui est illimité. Elle n'est jamais tout à fait *mon* âme. Elle est l'élément mythique et mystique, elle est ce qui dépasse toute conscience du moi. D'autre part, la conscience du moi cherche toujours à s'affermir en elle-même. L'homme se conçoit comme sujet de l'activité de la vie, comme un être qui veut et qui pense. Il est lui-même, vis-à-vis de l'Inconnu : l'homme sans plus.

Dans le type religieux, l'on trouve les deux éléments : celui qui ramène l'homme vers lui-même, et l'autre, qui ne le laisse pas se reposer en lui-même et le pousse sans cesse à se dépasser, tous deux tendant à s'unir dans la vision du Dieu personnel. Mais à côté de l'homme religieux, l'homme mythique et l'homme de la nature perdurent, de sorte que dans de multiples oppositions et combinaisons, les uns et les autres détermineront pendant longtemps encore, le développement de l'anthropologie philosophique.

BERNARD GROETHUYSEN.

(*Traduit de l'Allemand par Alix Guillain*)

SOLEIL

I

Quand le contentement
Dans le taillis est si aigu
Qu'on peut y croire,

Brindilles et mouches,
Bruit de la source et plus encore,

C'est le soleil
Qui nous le donne.

II

Quand on fait les foins,
C'est sur l'étendue.

Quand on fait les foins,
Le bois de la fourche
Est brûlant aux mains.

Quand on fait les foins,
On est à plusieurs
A ne pas dormir.

Quand on fait les foins,
Le soleil s'adore.

Quand on fait les foins,
On peut bien penser
Que la mort est loin.

III

C'est la roue au soleil
Du jour et du soleil

Exerçant les vallées
En faveur de l'été,

Excédant les poussières,
Dépassant les rosées,

Exigeant des couleurs
Un effort de couleur,

Car le calme n'est pas son fort
Dans la journée.

C'est la roue au soleil
Du jour et du soleil

En trait avec l'espace
Et l'axe de l'été.

IV

Si l'on voyait un peu
Comme ensemble se tiennent
Avenir et soleil.

Si l'on voyait un peu
La fille de campagne
Qui monte en robe rouge un raidillon de
[terre.
C'est par là que le lieu
Confie au soleil blanc
L'espoir d'aller plus près.

C'est par elle que crie
Ce qui veut avancer
Percer partout le trop de vieux
Qui meurt à peine :

Levez la pierre, écartez-les
Ceux qui dominent, ceux qui vous mènent,

Voyez la fille, gardez le rouge de sa robe,
Voyez le sol chauffé à sec du raidillon,
Soyez soleil.

GUILLEVIC.

LE VOLET

SUIVI DE SA SCHOLIE

Volet plein qui bat le mur, c'est un drôle d'oiseau qu'un volet.

Qui ne s'envole mie. Et se désarticule-t-il ? Non. Il s'articule. Et crie. Par les gonds de son aile unique rectangulaire. Et s'assomme comme un battoir sur le mur.

Un drôle d'oiseau cloué. Cloué par son profil; ce qui est plus cruel ou qui sait ? Car il peut battre de l'aile. Et s'assommer à sa guise contre le mur. Faisant retentir l'air de ses cris et de ses coups de battoir.

Vlan ! Deux fois !

Mais quand il nous a assez fatigués, on le cloue alors grand ouvert ou tout à fait fermé. Alors s'établit le silence, et la bataille est finie : je ne vois plus rien à en dire.

•

Dieu merci, je ne suis donc pas sourd ! Quand j'ai ouvert mon volet ce matin, j'ai bien entendu son grincement, son cri et son coup de battoir. Et j'ai senti son poids.

Aujourd'hui, cela eut plus d'importance que la lumière délivrée, et que l'apparition du monde extérieur, de tout le train des objets dans son flot.

D'autres jours, cela n'a aucune importance : lorsque je ne suis qu'un homme comme les autres et que lui, alors, n'est rigoureusement rien, pas même un volet.

Mais voici qu'aujourd'hui — et rendez-vous compte de ce que c'est qu'*aujourd'hui* dans un texte de FRANCIS PONGE — voici donc qu'aujourd'hui, dans l'éternité, aujourd'hui, pour l'éternité, le volet aura grincé, aura crié, pesé, tourné sur ses gonds avant d'être impatiemment rabattu contre cette page blanche.

Il aura suffi d'y penser; ou, plus tôt encore, de l'écrire.

●

Stabat un volet.

Attaché au mur par chacun de ses deux *a*, de chaque côté de la fenêtre, à peu près perpendiculaire au mur,

Ça bat, ou plutôt stabat un volet.

Stabat et ça crie. Stabat et ça a crié. Stabat et ça grince et ça a crié un volet.

Stabat tout droit, dans la verticale absolue, tendu comme à deux mains placées l'une au-dessous de l'autre le fusil tenu par deux doigts ici, deux doigts plus haut, tenu tout près du corps, du mur, dans la position du présentez-armes en décomposant. Et on peut le gifler, même le plus grand vent : stabat.

●

Non, ce n'est pas le mouvement du pendule, car il y a *deux* attaches : beaucoup moins libre.

Attention ! J'atteins ici à quelque chose d'important concernant la liberté — quelle liberté ? — du pendule.

Un seul point d'attache, supérieur... et il est libre : de chercher son immobilité, son repos...

Mais le volet l'atteint beaucoup plus vite, et plus bruyamment.

(Ce ne doit pas être tout à fait cela, mais je n'ai pas l'intention de m'y fatiguer les méninges).

●

Le volet aussi me sert de nuage : il suffit à cacher le soleil.

Va donc, triste oiseau, crie et parle ! Va, mon volet plein, bats le mur !

...Ho ! Ho ! mon volet, que fais-tu ?

Plein fermé, je n'y vois plus goutte. Grand ouvert, je ne te vois plus :

VOLET PLEIN NE SE PEUT ECRIRE
VOLET PLEIN NAIT ECRIT STRIE
SUR LE LIT DE SON AUTEUR MORT
OU CHACUN VEILLANT A LE LIRE
ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR.

(*Signé à l'intérieur*).

(*Fronville, 1946*)

(SCHOLIE)

Pour que le petit oracle qui termine ce poème perde bientôt — et quasi spontanément — de son caractère pathétique, il suffirait que (dans ses éditions classiques) il soit imprimé comme suit :

VOLET PLEIN NE SE PEUT ECRIRE
VOLET PLEIN NAIT ECRIT STRIÉ
SUR LE LIVRE *DE L'AUTEUR MORT*
OU L'ENFANT QUI VEILLE A LE LIRE
ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR.

C'est en effet la seule façon intelligente de le comprendre (et de l'écrire dès que le livre est conçu). Mais enfin, il ne me fut pas donné ainsi. Il n'y avait pas tant un livre dans cette chambre que, *jusqu'à nouvel ordre,* ce lit.

L'oracle y gagna-t-il en *beauté* ? Peut-être (je n'en suis pas sûr...) Mais en ambiguité et en cruauté sûrement.

Pas de doute pourtant : fût-ce aux dépens de la beauté, il fallait devenir intelligent le plus tôt possible : c'est-à-dire plus modeste, on le voit.

On me dira qu'une modestie véritable (et la seule dignité peut-être) aurait voulu que j'accomplisse le petit sacrifice de mes beautés sans le dire et ne montre que la dernière version... Mais sans doute vivons-nous dans une époque bien misérable (en rhétorique), que je ne veuille priver personne de cette leçon, ni manquer d'abord de me la donner explicitement à moi-même.

...Et puis, suis-je tellement sûr, en définitive, d'avoir eu, de mon *lit,* raison ?

(F. P., *Paris, 1948*).

LA ROSE EN SA TÉNÈBRE

De soulever ses pétales plus large
Elle s'abime et s'effondre
Et la rose n'est plus

Et la rose n'est plus
Nul ne peut la défendre
Ni la recouronner

Un seul morceau de rose sur la table
Dure longtemps depuis qu'on l'oublia

Nul ne sait dire cette chose-là

Toujours la même si lente
A changer si lourde à mourir

A l'intérieur du globe une poussière

Elle est impénétrable et molle
Elle est facile
Immobile et mouvante comme du sable
Dangereuse puisqu'elle meurt

Elle est encore belle
Elle sent encore bon
Elle existe encore
Elle a la forme d'une rose

Si ton sommeil la respire
Comment t'éveilleras-tu
Parmi les choses profondes
Elle est la seule à fleurir
Son nom contient toutes les grâces
De la banalité

Que la lampe l'absorbe et forme une autre rose
Si dure qu'elle soit la lumière est brisée

Il ne faut pas se saisir d'elle
Il ne faut la donner à personne
Sa propre ténèbre l'entoure
Elle n'a plus de masque
Elle est elle-même son poids

Elle est l'amour qu'elle refuse

Pour la comprendre il faut l'ouvrir
Il ne restera rien qu'un pas imperceptible
De pétale froissé

Elle tremble légèrement
Et ce n'est peut-être pas elle

La rose est un œuf
La rose nourrit
La rose secrète
On glisse aux pentes de la rose
L'intérieur de la rose est jaune comme un œuf
On ne pénètre pas dans la rose

Au lieu de tomber en poussière
Comme font les choses parfaites
Dans un éclatement intemporel
Ridée elle s'amenuise

Elle est vieille
Elle a des veines sclérosées de vieille
Qui boursouflent sa peau
Elle tombera toute petite
Et noire

Frappe à la porte de la rose
Elle ne s'ouvrira pas

Elle a l'air ouverte
Quelques pétales s'écartent comme exprès
Pour nous faire croire

Toucher un sein ne suffit pas
Un sein toujours fermé

Celle des sables au moins est dure
On sait qu'elle éclatera
Blessure toute prête attendant de couper

Céder au doigt comme un oiseau
Etre la plaie la peur l'aurore
On l'imagine deviné

Par la tendresse
Ce n'est pas vrai.

JEAN TORTEL.

ALARMANDE

Comme j'étais vieux. Je haïssais la maison, ma femme. Je ne comprenais pas pourquoi elle voulait encore que je la rejoigne la nuit : elle n'était pas même laide, seulement elle croyait encore à quelque chose : que j'étais son mari, même après des années de vie commune, même après mon temps de mobilisation, et même si j'étais revenu par manque d'argent avec Françoise. Je me disais : tu es le tuteur de Françoise, c'est la fille d'un cousin à toi, une Alarmande ; les Alarmande ne représentent plus rien, ils sont tous morts sauf Françoise et toi, et Françoise ne sait pas ce qu'elle va faire dans la vie, et toi tu l'aimes et tu es déjà un peu rance, marié par-dessus le marché avec une femme infaillible et nanti d'une belle-mère qui vaut dix, et pas capable de gagner ta vie. Ma femme me dégoûtait et je désirais sans cesse Françoise. Je la désirais continuellement, matin et soir, et il suffisait qu'elle paraisse pour que j'aie envie de la prendre. Je crois que je l'avais retenue par le plaisir, j'avais eu ses aveux, cette gamine de dix-neuf ans à peine. Comme il fallait que Françoise se fit plus tard une situation et que j'ai l'air sérieux, il a été décidé qu'elle entrerait comme pensionnaire au Lycée d'A... Mais il avait fallu tuer ces deux mois de vacances au Thor et je crois que ma femme se rendait compte de tout.

Françoise passait la journée dans sa chambre ou au bord de la rivière; elle lisait; elle voulait écrire; elle faisait des poèmes auxquels je ne comprenais rien. Elle disait que son petit corps brun s'accordait bien au mien, qui est grand et robuste mais gâté à l'intérieur; sans ça je n'aurais pas ces maux de reins. Françoise avait la manie d'ébouriffer mes cheveux quand j'arrivais tout droit à son lit. On aurait dit un rêve. Je me déshabillais, elle exigeait que je le fasse devant elle et surtout quand j'étais soldat avant d'être

réformé j'avais honte. Je me glissais auprès d'elle tout rouge et elle couvrait mon cou et mes poignets de baisers. Françoise n'a peut-être pas très bien sa tête à elle, mais dans sa logique elle sait ce qu'elle veut. Nous nous désirions et c'est ce désir qui faisait notre amour.

Par exemple, je rentrais du Thor, j'étais fatigué et un peu sale. J'aurais voulu tout de suite aller me laver les mains; elle m'en empêchait, elle voulait sentir mes mains *comme elles étaient.* Françoise était toujours impeccable, une petite frange bien peignée et des boucles par derrière, ça faisait contraste. C'est ce contraste qui nous poussait dans les bras l'un de l'autre au coin d'un couloir. Elle aimait le danger. Dès que Ménou s'approchait, nous nous séparions et parlions de choses insignifiantes. Françoise était très polie. Elle restait souvent une heure dans la grande cuisine le soir, puis elle me jetait ce regard doux et timide qui signifiait que je devais la retrouver dans sa chambre. Elle ne souffrait pas de sa situation ici, elle avait de petites rentes que j'allais toucher pour elle à A... Elle aurait pu vivre à Paris et écrire ou peindre; se marier ou avoir un ami; elle restait au Thor parce que j'y étais et que nos corps se plaisaient. Elle disait qu'à quatorze ans elle rêvait déjà de rencontrer un homme comme moi, un orphelin grand et un peu timide « de ceux dont on ne sait jamais ce qu'ils pensent ».

Françoise voulait souvent me faire dire ce que je pensais. Je préférais l'embrasser et la prendre. Les pensées d'un homme de trente-cinq ans c'est laid quand il a fait l'armée, connu la fatigue, les bastringues, un mauvais mariage et qu'enfin il s'est déformé dans la solitude. Françoise ignorait que j'avais peur de moi. Je ne pouvais pas dire à cette gosse toute une part de ma vie, ni tous mes rêves. Pendant quinze ans d'ailleurs je n'ai vécu que la nuit, quand je pensais. Le jour, à la Vervine, je travaillais. C'était ça le mariage : à un moment de la nuit, je rejetais Ménou, elle était au bord du lit pour moi comme une morte. Mais quand je me la figurais morte, au bout d'un instant j'avais peur. Je n'aurais pas su mener tout seul le domaine. J'aurais plié bagage pour partir où. Qu'est-ce que j'aurais fait ? Il était dit que les deux seuls restants des Alarmande ne connaîtraient pas leurs parents et j'étais seul. J'ai été élevé par un oncle, un Alarmande qui avait été secrétaire à la Mairie, qui cultivait un petit jardin et faisait une collection de papillons. De papillons et

d'insectes. Il n'était pas tellement sévère mais il était jaloux. A treize ans il m'enfermait dans ma chambre et ne pouvait souffrir que j'aie des copains. Le dimanche nous allions tous deux en vélo à A..., au théâtre ou au cinéma; il gueulait dès que je faisais de la vitesse. Nous nous attablions ensuite dans un café et rentrions avant que la nuit ne tombe. Je grandissais et j'avais presque honte de grandir; ça me semblait inutile. A quinze ans je me demandais ce qu'il ferait de moi quand j'en aurais seize ou vingt. Il parlait toujours du service militaire, il n'y avait que ça de sûr dans la vie d'un homme. On se faisait régler les côtes. La femme de ménage nous quittait vers sept heures, elle était toujours enceinte, et moi je me glissais à huit dans mon lit. Je lisais. Je mettais un chiffon sur l'ampoule pour qu'on ne voie pas luire la lumière d'en bas, mais quand mon oncle montait à neuf heures il s'était déshabillé dans la cuisine et fermait le compteur. Puis, quand j'ai eu seize ans, mon oncle m'a regardé. Il m'a permis d'aller au café au Thor avec cent sous le dimanche, mais il avait l'air d'en souffrir. « Si ça ne te plaît pas, lui ai-je dit, je resterai là ». Ce n'était pas la peine de prendre un petit plaisir pour lui voir faire cette tête. Il a commencé par me dire que j'étais fou et a cassé une assiette; comme je ne protestais pas, il m'a frappé. Je me disais : on ne lit pas souvent de ces histoires-là dans les journaux, d'habitude les oncles sont jaloux de leur nièce. Mais depuis cette fois je ne me suis plus gêné. Je grimpais sur le mur et regardais la route. Mon oncle m'appelait pour dîner et ensuite je regrimpais sur le mur. J'achetais des cigarettes « Elégantes » au Thor et je fumais en regardant la route. Je n'attendais rien. J'était content de fumer, surtout quand ça me prenait dans la tête et que le mur devenait mou sous moi. Un soir j'ai appelé une fille, je l'ai suivie jusqu'au tournant de sa ferme. J'étais là le second soir et elle s'est mise à courir en riant. Un soir je l'ai attrapée dans un fossé et elle a eu peur. J'ai eu peur aussi et je l'ai laissée. J'ai dû attendre un samedi matin de marché à A... pour aller dans une maison. J'y suis entré d'un coup, pour voir, c'était un besoin animal. Quand je suis sorti, je me suis demandé si ce que j'avais fait se voyait sur ma figure. Mon oncle a dû s'en apercevoir; il me parlait à peine, me traitait avec mépris. J'étais bien, grand et costaud, mais mal habillé. Je rêvais de quelqu'un qui me donnerait de l'argent et des vêtements. Je me disais qu'il ne se passerait pas grand-chose dans ma vie. J'aurais pu être heureux avec des cigarettes et en étant sûr de voir une femme

chaque samedi : toute la semaine je pensais à ça, à la manière de m'y prendre pour mieux profiter, c'était cher. Un jour Monsieur Gleize est venu voir la collection de mon oncle. Il est mort depuis, un an après, et ça ne se voyait pas sur lui qu'il mourrait si tôt. Il était rouge, propre et parlait haut, avec une certaine distance à mon oncle. Celui-ci était très froid et aimable ensemble ; ils avaient eu des histoires autrefois et on sentait qu'il cachait son plaisir. Ses papillons le rendaient fou. Monsieur Gleize les regardait à la loupe et mon oncle frémissait comme s'il avait eu une petite bête dans le dos. Puis Monsieur Gleize s'est tourné vers moi et a dit : « Qui est celui-ci ? ». Mon oncle a eu l'air gêné et a voulu sans doute faire de l'esprit en répondant que j'étais un voisin. Monsieur Gleize a dit d'un ton très gentil : « Vous ne me la ferez pas, Alarmande. Chacun sait que ce jeune homme est votre neveu. Vous en êtes satisfait ? ».

Mon oncle ne répondit pas; il détestait que la conversation s'étendît sur moi ; ça lui semblait ridicule. Il a entraîné Monsieur Gleize dans le verger et lui a donné un petit panier de poires fondantes : Germaine en était friande.

C'est au théâtre, si curieux que ça paraisse, que j'ai vu pour la première fois Germaine. Nous étions aux secondes, elle avait ses mains blanches posées sur le balcon des premières. Elle me parut grasse dans son manteau de fourrure et pas très belle, un peu molle. Mais c'était alors la fille Gleize et elle était au théâtre avec son père. Mon oncle m'a permis à l'entr'acte d'aller au foyer. Je l'ai vue au bras de son père, elle jacassait et avait l'air heureuse ; elle promenait sur les gens de grands yeux gris et gais qui ne changeaient rien à son air sombre et pourtant joyeux : je crois que ça provenait de ce qu'elle était déjà très formée pour son âge. Je la regardais aller et venir. J'étais caché dans un coin du foyer. Les femmes étaient surtout des odeurs et des rires ; par exemple j'aurais aimé danser avec elles, Germaine ou d'autres, le reste c'était bon pour la maison close. Je ne croyais pas qu'une femme un peu élégante puisse avoir un sexe aussi exigeant qu'une autre. Je craignais que Monsieur Gleize ne me surprenne et me désigne à sa fille et je suis sorti. Pourtant à la fin du spectacle mon oncle et moi devions revoir les deux Gleize. Ils étaient en auto et comme il pleuvait nous ont proposé de nous rentrer. Germaine ne soufflait mot, agacée d'avoir à s'abaisser devant des gens de

peu. Mais dans l'ombre de la voiture elle ne pouvait s'empêcher de m'observer; nos yeux se sont rencontrés et elle a mordu ses lèvres. Tout le long du trajet elle n'a plus bougé et a fait semblant de ne pas s'apercevoir que l'auto s'arrêtait devant chez nous.

Le même soir, mon oncle m'a dit qu'il était bon que je m'engage. Pour trois ans. « Tu grandis trop. La jeunesse a besoin de voir du pays. Je te donnerai mon autorisation et ce que tu feras ne me regardera plus ». Il semblait embarrassé de ma présence. J'étais là maladroit devant la table, pas un brin d'affection entre nous, et de nouveau je lui ai vu cette grimace de mépris. Exaspéré à la fin il a gueulé : Fous-toi le camp. Je te demande seulement de foutre ton camp. J'ai allumé tranquillement une cigarette. J'avais envie de lui dire que je baisais et que samedi prochain je baiserais. Dans mon lit je pensai à Germaine et rêvai à l'engagement. Je n'aimerais jamais Germaine. Elle m'intéressait seulement; si tu la giflais un jour ? J'aurais voulu la gifler et lui dire qu'elle n'arrivait pas à ma cheville. Si je l'avais rencontrée, je me serais mis dans un trou de rat.

L'armée m'a donné de l'audace, surtout les copains. Ils se sont occupés de moi et j'ai voulu paraître aussi dessalé qu'eux. J'avais dû avoir toute sorte de goûts et d'envies dont je n'avais pas pris conscience. Je m'apercevais que j'aimais assez rire et boire. Un copain m'avait eu une marraine assez généreuse; c'était une modiste chic de la ville et elle recevait chez elle le dimanche soir avec son fils. Je dépensais tout ce qu'ils m'avaient donné dans une maison le lundi. J'ai fait plusieurs casernes. Un jour à Gap, comme j'étais de garde, une jeune femme en deuil est venue demander son frère. C'était un copain à moi et je me suis senti gêné : il avait fait des blagues et ne sortirait pas de huit jours. Elle a dit que ça n'avait pas beaucoup d'importance, son mari était mort, et qu'elle comptait passer une quinzaine dans la ville. Elle m'a demandé si je connaissais un petit hôtel. Oui, mais pas très confortable. Elle m'a dit que ça ne faisait rien, elle ne roulait pas sur l'or. Je l'ai accompagnée à l'hôtel puis au restaurant. Elle m'avait d'abord paru timide mais elle me sembla très au courant de tout, à table. Elle parlait de la Société des Nations, son mari avait été conseiller communiste et on lui avait fait des ennuis. C'est tout de même inouï que le peuple ne puisse pas se faire entendre. Je disais oui. Elle me plaisait. Je l'ai emmenée au cinéma et dans l'ombre me suis risqué

à l'embrasser. C'était la première fois que je faisais ça avec une femme de ce genre, pas une grue. Et je crois bien qu'elle n'était pas une grue et s'est donnée à moi par lassitude, pour faire quelque chose. D'un coup son animation était tombée et elle avait froid. Elle avait dû beaucoup souffrir d'appartenir à un vieux et disait : « C'est une révélation, il fallait bien que je m'y mette ». Les copains m'avaient appris à plaire à une femme. Ensuite je suis beaucoup sorti avec elle et son frère, qui était bien, un garçon très calé et qui disait toujours que l'instruction n'a rien à voir avec l'intelligence. On achetait du saucisson et du beurre et on mangeait dans la chambre d'Hélène; elle-même payait les cigarettes. Ses quinze jours s'étiraient et elle disait : Dire qu'il me faut aller chez la tante Pelletier. Son frère et moi nous répétions en riant : Dire qu'il me faut aller chez la tante Pelletier. Puis le frère sortait en me disant : Je te la confie. Je répondais qu'il pouvait compter sur moi. Hélène me regardait avec de grands yeux. Toutes les nuits elle voulait savoir des choses sur moi et mon enfance. Je lui parlais de mon oncle. C'est bête tout ça, disait-elle. Tu aurais dû le rosser. Le matin du départ elle m'a longuement regardé; elle avait l'air de choisir; déjà elle préparait ses petits bagages; nous n'avions plus envie de rien, pas même de baisers. Je l'ai quittée à la gare en lui serrant la main sur la promesse de nous écrire. Je ne savais pas si je tenais à elle.

Je crois que oui. J'ai attendu huit jours, un mois : elle écrivait à son frère, rien pour moi. « Mon vieux, il faut en prendre ton parti, elle ne doit plus s'expliquer son égarement ». J'ai arrêté de voir le frère, ils me dégoûtaient lui et sa sœur.

Pourtant je tenais à Hélène puisque souvent j'ai cru la revoir dans la rue; elle marchait rapidement. Je la suivais, lui prenais les poignets, je la battais, nous tombions sur le lit.

J'ai voulu faire marcher des femmes mais elles n'en valaient pas la peine; ça ne leur faisait rien qu'on les fasse marcher, on revenait le lendemain, c'était oublié ou elles avaient passé à un autre. La ville où j'étais était complètement pourrie; on faisait l'amour aussi facilement qu'on voyait le soleil, je commençais à être écœuré. J'ai passé plusieurs permissions dans mon lit à fumer et à boire. Des copains faisaient comme moi, eux-mêmes dégoûtés. On chahutait à poil, on roupillait. J'en ai passé une au Thor : mon oncle était malade. Il m'avait écrit. Deux billets sous enveloppe pour le voyage.

Je ne peux pas dire que la vue du petit jardin m'ait ému : il était mesquin et moche. Dès que j'ai regardé mon oncle sous son édredon, j'ai compris que nous n'aurions pas grand-chose à nous dire. J'étais comme une fatalité dans sa vie. Je n'avais pas de cœur, je n'aurais jamais de cœur pour lui. On a parlé quelques instants, j'ai dit que tout allait peinard pour moi, et aujourd'hui je me rends compte que j'étais alors un véritable gosse, tout au plus vicieux. J'avais des plaisirs pour lesquels j'aurais marché sur le corps de ce vieux. Je le considérais comme une souris. J'avais pris l'habitude de danser dans les mauvais bistrots et de boire avec les filles et ça me rendait fort devant lui. Je n'étais pourtant pas comme ça avec Hélène. Mon oncle me dit que j'étais pareil aux autres et que je ne devais pas valoir cher. Pauvres Alarmande. Il s'est mis à divaguer en déclarant qu'il préférait sa propre infection à la mienne. Il eut un petit rire cassé et la porte s'ouvrit.

C'était Germaine. Je la fixai ; elle devint pourpre. Elle avait de gros seins sous son paletot d'hiver, les joues vertes de froid. Mais ses mains étaient très longues et belles. Ses mains allèrent immédiatement au front de mon oncle mais je la sentais en colère. Enfin elle s'est tournée vers moi et a dit méchamment : « Ce n'est pas trop tôt que vous arriviez. Deux jours de retard, on dirait vraiment que vous l'avez fait exprès ». Je devais avoir l'air bête. Je regardais ses gros souliers et ses mi-bas blancs qui bourrelaient la chair au mollet et ses mains qui volaient se multipliaient; elle était vêtue de violet en demi-deuil et ça paraissait la gêner. Elle est allée mettre de l'eau à chauffer dans la cuisine et est revenue plus rouge encore. Il fallait couper du bois, il n'y avait plus de bois. C'était une invite et elle est restée seule avec mon oncle à chuchoter.

Il gelait mais j'étais en sueur quand Germaine est descendue avec la corbeille; j'avais ôté ma veste. Elle a eu l'air d'approuver la quantité de bois que j'avais coupé. D'un regard lourd et hautain. Une grande bouche dans sa figure bien pleine et brune.

— Comment se fait-il que vous veniez voir mon oncle ?

— Le pauvre, vous ne voudriez tout de même pas qu'on le laisse dans le besoin ? Vous vous en fichez évidemment. Pourtant il vous a élevé. Je ne comprends pas cette forme de l'ingratitude. Puis elle s'est mise à rire : Si, je la comprends, allez. A

soupirer : Je la comprends même trop bien. Votre oncle est laid. Il pue. Ça a dû être un tout petit jeune homme, un mesquin.

— Alors pourquoi venez-vous ici ?

— Pour passer le temps. Je m'ennuie chez nous. J'avais un prétexte : depuis que papa est mort votre oncle venait tenir la comptabilité à la Vervine. Le mercredi. Un après-midi il n'est pas venu et je me suis dit : il faut que tu ailles voir par là. Je me demande quelle vie il a dû mener autrefois.

— Il était secrétaire de Mairie. Il s'est retiré à cinquante ans sur cette petite terre des Alarmande. Il avait de l'albumine.

— Alarmande. Je croyais d'abord que c'était Alamarlande. Vous avez un joli nom ; votre fiancée en sera contente. Vous aimez l'armée, non ? Vous avez dû en faire de belles.

— J'en ai fait pas mal.

— Vous avez dû connaître des tas de femmes.

— J'en ai vu de drôles.

Germaine a soupiré et dit qu'il était temps que je devienne un peu sérieux ; on ne fait rien dans la vie sans sérieux. Je n'étais pas comme ça, non ? la première fois qu'elle m'avait vu. Je m'étonnais soudain de la voir si douce et si sage ; je me demandais si elle ne jouait pas. Le vent dérangeait ses mèches. Elle n'avait plus grand prestige : une fille épaisse assise sur un billot, sans jeunesse et un peu ennuyeuse et j'ai dit : Vous feriez bien de filer. Vous allez prendre la crève.

— Qu'est-ce que ça peut vous fiche ? On ferait les deux enterrements ensemble, celui de votre oncle et le mien. Comme ça vous n'auriez pas à vous déranger deux fois.

Ç'avait l'air de m'être égal et elle a pouffé : « Tout de même je ne vous comprends pas, les hommes. On ne sait jamais à quoi vous pensez. Vous avez un oncle qui vous est indifférent et vous ne songez même pas à votre avenir. Ça se voit sur vous. C'est à prendre ou à laisser ». J'ai su plus tard que Germaine avait eu une déception avec le fils d'un châtelain des environs qui n'avait pas voulu d'elle, bien qu'elle fût riche. Cet échec l'avait aigrie et elle avait décidé de jouer les fortes têtes ; elle avait terriblement peur

que les hommes ne s'intéressent plus à elle et je crois qu'il lui en fallait un à tout prix. Regarder les types du village n'était pas facile; elle avait des retours d'orgueil, mais j'étais là. Elle m'a dit qu'elle retournerait voir mon oncle et que ce serait gentil de parler tous les deux. Je l'ai revue pendant huit jours puis suis rentré à Gap; c'est alors qu'elle a commencé à m'écrire et à s'emballer.

Je pensais à Hélène, le soir surtout, quand je me mettais au lit. Je n'osais demander des nouvelles à son frère. Il levait beaucoup de filles bien à ce moment-là et à moi rien ne réussissait. Un dimanche Hélène est venue le chercher au poste; elle avait quitté le deuil et était très bien vêtue, tout de suite elle s'est mise à parler à son frère en faisant semblant de ne pas me voir.

L'après-midi je savais la rencontrer. Je l'ai suivie. Elle devait aimer les villes inconnues où elle était libre; elle semblait prendre plaisir à aller ainsi seule dans la rue; elle ne s'apercevait pas de moi et s'arrêtait parfois devant une vitrine. Puis elle est entrée dans le couloir d'un dancing situé à un premier étage; tout de suite elle est redescendue. Sur le seuil j'ai fait de manière à la bousculer un peu et elle s'est écriée :

— Tiens, c'est vous ? Il faut convenir que le monde est petit.

J'avais pris une mine triste et pénétrée. Hélène s'essayait à rire un peu mais elle était visiblement dérangée dans ses projets. « Viens-tu une minute ? ». Elle ne dit ni oui ni non mais me suivit; de temps en temps elle jetait un coup d'œil aux hommes que nous rencontrions, heureuse d'être remarquée, et se rengorgeait un peu. Elle allait et venait d'impatience dans le bureau de l'hôtel. Un type et une femme âgée montèrent. En haut, je l'ai assise sur le lit et j'ai commencé à la caresser; elle se laissait faire en détournant le visage. J'embrassais son front et ses tempes; elle refusait de se déshabiller en disant que ça ne valait pas la peine. J'ai compris alors ce que pouvait être l'amour : un acharnement vers quelque chose qui nous fuit, se détourne. Je l'aimais dans son désordre et sa hauteur : elle ne disait plus rien de sa vie et n'avait que des mots froids. Impossible d'en rien tirer sinon la promesse qu'elle reviendrait après-demain. Je ne savais où elle logeait. Je l'ai recherchée durant un jour. Elle me manquait. J'attendais au coin d'un trottoir ou devant le dancing;

le petit orchestre faisait rage et il faisait froid. Le lendemain elle est revenue pourtant, elle ne voulait pas être dégoûtante jusqu'au bout. Je l'ai revue trois jours et ensuite elle est repartie.

Comme on change. Je regarde ces murs dont je ne suis pas le maître, la prairie devant les degrés et le joli bois cerné par un grillage. Même après ces quelques mois de guerre où j'ai connu Françoise je suis Monsieur Alarmande, un type bien. Il y a près de quinze ans que ça dure. Peu à peu j'ai pris en dégoût de sortir. J'ai lu et travaillé. Germaine à la veillée me glissait un livre; elle adore les gros bouquins américains ou russes. Elle a à présent trente-quatre ans; elle a engraissé et comme grandi. Elle déteste sortir; elle s'imagine que je suis complètement à elle et mieux : que le domaine est un lien indestructible entre nous. Et c'est vrai que parce que je n'avais plus d'argent, j'y suis revenu avec Françoise. J'ai mes bottes d'hiver et ma collection de pipes. Mme Gleize la mère est une femme d'une amabilité extrême; elle a accepté son gendre avec simplicité et c'est la seule à sortir ici. Elle va goûter dans les fermes et raconte tout ce qu'on lui dit à Germaine. Germaine sourit mais ces histoires ne l'intéressent pas. Je crois que vous êtes de parti pris, maman. Elle déteste que sa mère parle des adultères et des filles du voisinage devant moi. Il faut être au-dessus de tout ça.

Germaine est horriblement jalouse, je suis son bien, même quand je la rebute. Il m'arrive de rentrer du Thor et de la surprendre au tournant d'un sentier. Elle dit : Je me promenais. C'est fou la quantité de chênes qui crèvent. Mais elle a une expression hagarde à laquelle je ne me méprends pas. Si je lui mets la main sur l'épaule elle devient toute molle, je pourrais la faire basculer d'une chiquenaude. Elle se ronge. Depuis des années elle se ronge dans le vide; on dirait que par contradiction l'arrivée de Françoise lui a donné une sorte de paix. Elle se retient de me dire : Je savais bien. Ces mots ne sortent pas mais parfois quand je me promène dans le bois avec Françoise nous entendons un rire bas, rentré. Germaine nous a suivis et s'est arrêtée à une distance convenable. Ménou sait bien que, moi parti, elle n'aurait pas la force de chercher un autre homme, pas plus que moi sans Françoise...

Quinze années de vie avec Germaine m'ont rendu conscient d'une foule de choses. L'idée de l'homme que j'allais devenir ne s'est formée que lentement. Je vivais dans le gris. Un jour je me suis réveillé et

j'ai compris que quelque chose était fini. J'étais un homme enfermé dans une apparence. Je pouvais faire n'importe quel geste sans que cela signifie rien. Si j'avais tué Germaine, ç'aurait été une histoire de fantômes. Je n'en avais pas envie, ni d'elle, ni de son domaine, ni de chasser. Et pourtant je la prenais, je m'occupais du domaine, je chassais. Germaine aussi subtilement que lentement m'avait fait cette apparence menteuse. C'est sur elle qu'elle veillait, perpétuellement inquiète et dès que j'essayais d'y échapper, dès qu'elle soupçonnait cette volonté en moi, elle était là. Il fallait veiller à la fumure des patates, à l'élagage des haies, à mettre une chemise propre et à ne choquer en rien la civilité charmante de ma belle-mère. Beaucoup devraient être comme cette dernière. C'était une femme admirable, gaie, un peu limitée. Même si j'avais voulu faire du mal à Germaine, il y avait sa mère. On ne pouvait pas décevoir sa mère et il fallait la remercier d'avoir fait une fille surprenante qui ne commençait à vivre que dans mon lit, cette complicité. J'aurais dû me méfier du jour où, après le décès de mon oncle, j'ai trouvé Germaine qui m'attendait dans notre maisonnette. Elle s'était occupée de tout, avait ravaudé mon linge et tout de suite elle m'a pris en main. « Maman et moi sommes toutes seules. Nous avons besoin d'un homme à la Vervine. Pourquoi ne serait-ce pas vous ». Elle me méprisait sans doute mais elle était lasse d'attendre. Elle avait besoin d'avoir quelqu'un. Souvent lorsque je m'occupais à de menus travaux à la Vervine je surprenais son regard. Elle se fichait dans un sillon. Elle me faisait de petits cadeaux, sentant que je ne ferais pas un pas vers elle; que c'était peut-être parce qu'elle m'aimait qu'elle me dégoûtait un peu. Et même si elle avait cessé de m'aimer ou traité durement je n'aurais pas fait un pas vers elle. Elle avait le don de faire naître en moi un obscur refus. Un soir que j'étais couché dans la maison de mon oncle, elle est venue taper aux volets. J'ai enfilé mon pantalon et suis descendu. « Je ne voudrais pas que vous croyiez ce qu'on raconte sur mon compte. On dit que ça me démange, je sais. On le dit de toutes les filles ». Je voyais son grand visage blanc dans le noir. Elle ne me disait vraiment rien. Pourtant quand j'ai goûté ses lèvres je les ai trouvées bonnes. Ce n'était plus Germaine mais un corps qui avait envie du mien. Où c'est devenu difficile c'est quand ç'a été fini. Il a fallu qu'elle me fasse toute sorte de promesses pour que je consente à l'épouser. « Je reconnais que je t'aime, mais tu n'es rien, un lâche. Tu n'as d'intéressant que ta haine pour moi. Mais en te disant cela je te fais trop beau jeu. Et

moi je ne peux pas te détester : c'est comme si tu étais mon enfant ». Elle arrivait vers moi : « Mon enfant chéri, jamais vous ne viendrez à bout de toute votre pourriture d'Alarmande ». Etais-je réellement pourri ? Surtout seul et plus seul encore quand Germaine était là, quand elle acceptait de piétiner son orgueil, quand elle me suppliait de ne pas aller au Thor le dimanche. On s'est étonné de notre mariage. Moi je l'ai accepté froidement. Je ne pouvais pas faire autre chose. Ailleurs qu'à la Vervine je n'étais rien et je commençais à me douter que personne d'autre que Germaine ne m'aimerait. Je rêvais encore à des bals et à des filles, des filles minces et fraîches, capricieuses, que je soumettrais. Germaine m'était soumise, mais elle avait autre chose en plus : elle connaissait ma peur, elle n'aurait pas regardé, je crois, à me tuer. Je n'aurais pas tellement redouté ça mais à quoi bon en venir là. Ma peur venait d'un autre endroit. Il me faut convenir que l'intérêt jouait aussi, mais je pense qu'un homme ne peut jamais être tout à fait intéressé et n'être que ça. Je pouvais dire que ma vie devenait facile. Il fallait entrer dans cette vie que Germaine me faisait comme on entre dans un appartement qu'on n'a pas choisi. On ne déteste ni les meubles ni les rideaux, on n'a plus la force.

A cause de la guerre il a fallu repartir. Germaine avait reçu du facteur l'ordre de mobilisation. Son visage était décomposé et elle s'est mise à pleurer. Elle pleurait comme une femme grasse peut pleurer, à longs sanglots mouillés. « Je sais que tu n'aimes pas me voir comme ça, c'est plus fort que moi et je me fiche de ce que tu penses ». Toujours elle m'enlaçait au coin d'une porte, se suspendait à moi, elle ne se méfiait que de sa mère : pour ne pas la choquer. Elle parlait de ma mort comme si je devais y rester. Je crois que si j'avais dû mourir dans un instant devant elle, ça l'aurait laissée froide, c'est l'idée qu'il se passerait des choses entre elle et ma mort qui lui était inadmissible. Cette femme à qui je n'accordais intérieurement rien, ou presque, tiendrait son aboutissement dans ma propre mort pourvu qu'elle eût lieu devant elle. J'ai eu pitié de Germaine et tout cela a fini sur mon lit. « Sans toi je ne suis rien : je ne vaux pas plus que toi-même avec moi ».

La vie que j'ai menée d'abord à Besançon est absolument insignifiante. On parlait toujours de monter au front et on n'y montait jamais. J'avais une chambre en ville, à l'hôtel, j'y couchais les jours de permission ou quand je faisais le mur. J'avais emporté

dix mille francs que j'épuisais peu à peu. Germaine m'écrivait presque tous les jours et n'attendait qu'un signe de ma part pour se déplacer. Je ne lisais plus ses lettres ni ne les déchirais. Elles traînaient dans mes poches. Je me sentais crasseux, je n'avais pas de but. Je passais mes soirées dans un petit café-restaurant ; j'allais une ou deux fois par semaine dans une maison, c'était vite fait. Les autres y allaient bien plus souvent que moi, les hommes mariés surtout, qui profitaient, il ne parlaient que de ça. Je n'avais ni ami ni parents à qui écrire et un bon copain m'aurait ennuyé. Je n'aurais pas eu confiance, j'étais comme devant un mur. Je me demandais ce que Germaine ferait après moi si le hasard voulait que je monte au front et que je sois tué : elle se tuerait peut-être et ça m'était égal. Je regardais mon sexe comme si elle y était encore accrochée. J'avais envie de rire. En tout cas tout ce qui concernait Germaine n'avait pas grand rapport avec mon ennui.

Un dimanche que j'étais seul dans ma chambre j'ai décacheté une dernière lettre de la Vervine. Germaine me transmettait un mot d'un notaire parisien me disant que j'étais nommé tuteur de Françoise Alarmande ; c'était une cousine qui avait vécu avec une sœur de mon oncle dont j'ignorais l'existence à Paris. J'ouvris d'autres lettres où il était déjà question de Françoise : Germaine ne sachant que faire à cause de mon silence avait envoyé au notaire ma procuration en imitant ma signature. Cela me parut assez étrange mais me laissa indifférent. J'ai négligé de lire jusqu'au bout la lettre que Germaine avait jointe à celle du notaire. Ses mots me semblaient vieux et inutiles. J'ai écrit au notaire que j'acceptais en effet Françoise, ça m'a occupé toute la fin de l'après-midi.

Quinze jours passèrent, puis le vaguemestre me donna une enveloppe. « Il paraît que vous êtes mon tuteur. Je m'enlisais à Paris et suis venue vous voir. Hôtel du Doubs. Françoise Alarmande. ». Il pleuvait ce jour-là.

Françoise était en peignoir, affreusement poudrée et fardée, des papiers répandus autour d'elle. J'entrais dans cette chambre en même temps qu'un coup de tonnerre. D'abord elle a été prise comme d'une crise d'hilarité.

— Je ne vous imaginais pas comme ça. Je voyais un type maigre et pondéré, tiré à quatre épingles, le

genre filoselle. C'est d'ailleurs idiot puisque je savais que vous étiez militaire. Je ne vais pas savoir quoi vous dire. Comment me trouvez-vous ?

— Je vous trouve plutôt bien mais je me demande à quoi je vais vous servir.

— A rien. Au fond je crois que personne ne peut me servir de rien. J'ai pas mal traîné ici et là. Je devrais être à Besançon depuis huit jours, je devrais être aussi à la Vervine, mais finalement je suis là. C'est une évidence. Votre femme m'a écrit. Ça, une lettre splendide. Ça doit être une femme sérieuse ; nous ne nous entendrons que si je luis mens beaucoup. J'ai l'habitude. C'est peut-être parce que je suis très vieille ou très jeune, je ne sais plus. Une âme de vieille dans un corps d'enfant. Mais tout le monde se met à rire quand je dis ça. Il paraît que ça fait très jeune. Du reste ça m'est égal. Je suis depuis deux jours dans cette chambre à me demander ce que vous ferez de moi. J'ai d'abord songé à vous demander de me laisser prendre le large mais de toute façon, si je le voulais vraiment, vous le feriez. Ça me serait facile de vivre avec ma pension si vous ne la retenez pas jusqu'à ma majorité. Je sais me débrouiller. La tante Alarmande n'était pas bête : une utilitaire. Elle a voulu que je fasse ma sténo-dactylo en même temps que d'autres études. J'ai été recalée à la deuxième partie du bac en juillet. En somme, je dépends de vous et vous ferez de moi ce que vous voudrez. C'est le mieux. Vous pouvez m'expédier à votre femme : si je m'ennuie trop je m'échapperai. Ou me mettre en pension... Je n'ai jamais pu souffrir l'idée d'être en pension. Je vous préviens : je suis parfaitement consciente et ça serait une expérience à rebours. Je tiens pour extraordinaire d'avoir l'air de dépendre des gens alors que je sais exactement de quoi je suis capable. Vous ne pouvez rien *contre* moi.

Françoise me dévisagea un instant en silence et : « On dirait que tout ce que vous dis vous laisse froid ». Elle sortit un peigne de poche et fit soigneusement bouffer sa frange sur le front. Elle allait de l'armoire au lit où elle s'asseyait un instant à arranger son peignoir ; elle avait de petites pantoufles de moleskine rouge « pour le confort, uniquement pour le confort ».

On aurait dit qu'elle prenait un inutile plaisir à être bavarde ; mais quand elle eut assez parlé elle se tut et me considéra d'un air morne. « On devrait sortir prendre quelque chose. Vous ne dites rien ».

Je lui demandai si elle avait l'habitude des cafés et elle répondit que oui. La tante Alarmande avait été malade pendant plus de trois mois avant de mourir et entre deux piqûres Françoise avait pris l'habitude de traîner avec les étudiants. Elle avait fait partie d'un groupe théâtral et aurait pu être lancée ; mais elle s'était toujours dit que quelque chose surviendrait et la prendrait — quoi ? C'était la province. Il était dit qu'elle devait être à Besançon ce soir. Elle traînait à Besançon et non à Paris, voilà tout. « Ce que je trouve absolument drôle, c'est que ce soit vous mon tuteur. Avec cet air de vous en foutre. Vous ne vous en foutrez jamais autant que moi ». Elle plaisait beaucoup à ses amis à cause de ça.

— Mais j'ai des qualités. Je sais soigner les gens. Je fais très bien les piqûres. Dès que j'avais un copain malade je me multipliais. Je soignais par goût et plus rien ne comptait. Vous devriez essayer voir.

Nous avons dîné ensemble et au dessert avons bu tous les deux. Françoise fumait avec une expression vieillotte, elle ne se serait pas arrêtée de fumer et de boire. Sa jupe courte laissait voir ses genoux ronds ; elle semblait loin de moi tout à coup. Puis elle se secouait : « Je contiens une somme d'énergie extraordinaire, vous savez. Même quand je parais morte ». Elle semblait faite de mille pensées en forme de petites vagues qui se chevauchaient l'une l'autre, et il y en avait toujours encore une derrière, jusqu'au vide de la pleine mer.

Elle dit que c'était terrible de rentrer seule et que la vie ne signifiait rien. Il faisait noir et il pleuvait. Je voyais ses souliers bas courir dans les gouttes. Il ferait noir et pleuvrait pendant des siècles. Il n'y avait pas de raison pour que je ne sois plus ce militaire et que les pieds de Françoise s'arrêtent de courir dans les gouttes. C'est peut-être à partir de ce moment que j'ai commencé de l'appeler « ma petite fille » avec cette part pourrie et tendre qui était tout qui restait de moi.

Je voyais Françoise presque tous les soirs ; je faisais le mur. Nous nous promenions dans les ruelles ou les jardins publics et allions tard au restaurant. Françoise prenait parfois un croquis des gens qui nous entouraient, mais elle n'arrivait à rien, c'était surtout pour prolonger une intuition, disait-elle. Une fois, comme un camion s'avançait vers nous, elle dit : voyez comme ce serait facile. J'ai eu le temps de la retenir, froide et toute collée à mes lèvres.

— Je voulais pas mourir. Je voulais voir ce que tu ferais. C'était un truc pour que tu te décides.

J'étais trempé et je toussais. Pour la première fois Françoise me tutoyait. Etait-ce ainsi qu'elle parlait à ses copains, avec cette nuance de douceur et de détresse, comme si les mots prononcés étaient inutiles et n'atteindraient jamais la vérité que chacun porte en soi ? Elle s'était allongée, moi assis sur une chaise et les mains aux genoux. En voyant mes mains et les siennes je pensais à d'autres mains, à celles d'Hélène et à celles de Germaine, à toutes les mains qui s'étaient entre-croisées pour m'emprisonner dans ma vie. Puis j'ai tendu la main droite vers Françoise et doucement elle a glissé des reins sur le lit jusqu'à ce que sa bouche se colle dans ma paume. Elle a dit : Une main c'est bon pour ça. Je crois que nous étions un peu ivres et la chambre ressemblait à un phare sourd battu par la pluie.

Deux Alarmande ensemble, c'était une drôle de saloperie. C'est ce que disait Françoise avec son goût de tout salir, d'aller tout de suite au plus bas pour qu'il n'y ait plus de surprise et que tout soit permis. Permis que dès neuf heures on soit enfermés dans cette chambre sans envie de manger ou d'aller au cinéma, permis que mon corps se glisse auprès du sien nu et que toute la nuit nous restions collés l'un à l'autre. Permis que je tousse dans son cou et couve cette sale maladie qui fait ma gorge rêche, mon ventre brûlant, mes mains pareilles à deux pièces de plomb.

Dans l'aube il faut s'arracher aux petits pieds tièdes de Françoise, tout de suite froids quand je les laisse, procéder à une toilette hâtive, soulever le rideau sur la rue déserte. C'est depuis elle que je me suis aperçu que j'avais un double : quand j'écartais le rideau, il me regardait de l'autre côté de la rue comme s'il m'attendait. Cet homme dans la rue n'était pas pas celui qu'aimait Françoise et qui serait mort si volontiers avec elle, c'était moi, le seul dont je fusse responsable, celui que je cachais à Françoise et qui était peut-être le prisonnier de Germaine. Pourquoi ? La conscience ne m'était venue que lentement que, quoi que je puisse faire dans cette chambre, tout ce que j'y ferais serait illusoire. Quand je me retrouvais dans la rue à tousser et à respirer le froid, cela allait un peu mieux. Je pouvais respirer ma détresse, la suer par tous les pores. Je prenais un café dans un petit bistrot qui sentait la sciure fraîche, tout me

semblait difficile et inutile et pourtant je sentais que je pourrais tenir des heures sans bouger accoudé au comptoir avec des traces laissées par Françoise au fond de moi. Tous les dos de filles qui se glissaient sous mes yeux pouvaient être celui de Françoise, mais cela aussi était inutile : ce jeu. Ce que j'éprouvais n'était pas absolument de la jalousie ni la crainte de la perdre, et si je me décidais à courir derrière un de ces dos je savais bien que ce n'était pas le sien. Je me ralentissais vite et j'en choisissais un autre. J'avais l'impression de vivre sans mon âme parce que Françoise s'en était emparée et je faisais n'importe quoi. Françoise ne se levait que vers dix heures, mais elle commençait à lire bien plus tôt dans son lit. Alors je retournais sous sa fenêtre, je prenais la place de mon double au risque de manquer l'appel. Il y avait tout le jour à passer en prononçant son nom sans croire à la réalité de Françoise ni que tout cela continuerait. Le soir quand je la retrouvais elle était complètement abrutie d'avoir trop lu. Elle était dans un univers à part, et si jeune. Elle s'était installée sans gêne dans notre amour. Germaine m'envoyait de l'argent et Françoise disait que la seule évidence était mon entrée dans cette chambre, mais il n'y avait pas pour moi d'évidence. Mon corps se contentait de lui obéir. Je l'aurais recherchée jusqu'à l'autre bout du monde et il me semblait que si je m'étais mis en marche sur une route inconnue je serais allé vers elle, même inexistante, même si Germaine et des choses obscures m'en empêchaient, seulement il n'y avait pas de liberté dans mon amour.

●

Nous étions en hiver. Je ne m'étais pas très bien remis de cette mauvaise bronchite qui m'avait tenu cloué un matin dans le lit de Françoise juste à la veille de partir pour le front. J'en étais à ce point avec elle que j'aurais sans doute préféré partir. Ce matin-là, les draps collaient à moi. Je voyais double. J'ai vu comme derrière une vitre sale que Françoise enfilait ses bas. J'ai supposé qu'elle allait partir et que je ne la reverrais jamais. J'ai voulu l'appeler et ne l'ai pu. Un moment après, la patronne de l'hôtel est montée avec son père. Je me répétais : Françoise aime à soigner les gens, et je m'imaginais qu'elle allait revenir avec une bouteille de rhum et du coton. Bientôt deux types de ma chambrée sont venus me reconnaître. Ils ont demandé au patron si j'avais de la fièvre et j'ai senti leurs mains rugueuses me

soulever. J'ai fait exprès de fermer les yeux jusqu'à l'hôpital. J'ai eu de la fièvre un mois. Je savais à présent que Germaine était là. Je reconnaissais sa manière de me toucher et son odeur. Quand j'ouvrais les yeux je voyais son grand visage tourné vers la fenêtre. Elle n'avait plus d'âge, c'était un visage dans les choses, une autre chose parmi les choses. Elle semblait réfléchir et rien ne se lisait sur ses traits. J'avais peur. Je ne me rendais plus compte qu'elle avait un corps. Un jour, au Thor, j'avais vu une tête de femme sans corps dans du noir, c'était dans une baraque de foire mais le mot de baraque ne signifiait rien à présent. Françoise. Je me soulevais sur les reins. Je n'avais plus mes bras, mes reins de trente-quatre ans ; j'étais sur le mur devant la route et Françoise pointait au bout, elle avait son béret. Un jour en tendant les mains j'ai touché la joue de Germaine, elle a tressailli.

— Tu vas mieux. Ne fais pas semblant de ne pas te rendre compte. Ta Françoise est chez nous.

J'ai compris que tout était dit. Le même mouvement était accepté : je reverrais Françoise. Tout ce qui se passerait, même entre Ménou et moi, serait dans le même mouvement. Il y avait encore la chambre, mon double sur le trottoir et ce bistrot d'aube mêlés à moi, pas près de finir. J'ai pensé alors que des tas de gens pouvaient vivre dans une dimension différente de la nôtre, les infirmiers et mes copains. Dès que j'ai commencé à aller vraiment mieux, j'ai senti poindre cette envie que Germaine a toujours eue de moi, la même depuis quatorze ans, dans une dimension identique avec seulement Françoise en plus. Sa main passait sous la couverture et ne bougeait plus. Elle ne pouvait s'empêcher de le faire. Je sentais grossir cette chose indépendamment de moi, c'était l'habitude. Le visage de Germaine devenait plus pâle et plus lourd. Le pan de plancher où nous étions s'arrachait, il laissait un grand trou dans la salle, Germaine et moi nous roulions loin de tout regard avec cette chose dressée jusqu'à la mort. Il a fallu vivre dans le même élément jusqu'au départ. J'avais mon bulletin de réforme et deux lignes dans mon livret. A la Vervine il neigeait. On était en février et je pensais à la fin de l'hiver, au printemps. J'ai eu une grande idée de printemps alors. Il aurait fallu que ce soit le printemps et que Françoise m'accueille comme si elle en avait dépendu, les bras chargés d'églantine ou de toute autre chose qui ne serait pas la neige. Parce qu'elle a senti que quelque chose bougeait devant nous, Germaine s'est mise à courir, semblant prise de

peur. Elle courait, oui, comme une bête qui a reçu son lourd de plomb. Je me suis adossé à un arbre. Je voyais la neige tourbillonner sur la prairie et savais tous les arbres derrière moi, présents, comme des regards. Je ne pouvais pas répondre à cette interrogation en suspens. Françoise est arrivée. J'avais mon sac au sol. Elle l'a ramassé et de sa main libre a palpé ma joue.

— Est-ce que tu as couché avec elle ?

Je lui ai dit que non et elle a paru contente. Elle avait ses petites bottes de ciré et les yeux faits. Les arbres nous ont fait cortège jusqu'au seuil. Je me suis réchauffé dans la cuisine, ne pouvant faire autre chose. Puis je suis monté dans la chambre de Ménou. Elle était assise sur le lit, elle passait ses pantoufles et elle a dit :

— Il faudra la mettre au Lycée d'A... C'est la meilleure solution. Tu la sortiras du samedi au dimanche.

— Qu'est-ce que tu en penses ?

— C'est la fin de ta peau qui m'intéresse. Je sais que Françoise te lâchera. De nous deux c'est moi qui ai le plus de force. Elle te lâchera. Est-ce que tu t'en rends compte ?

— Je m'en rends compte, mais je ne sais pas du tout ce qui va se passer.

Germaine s'est approchée de moi ; elle m'a pris les mains et les a embrassées :

— Mon bébé, il y a quelque chose de toi que ne pourra jamais avoir Françoise.

— Et si je me tue avec elle ?

— Je n'admets pas que tu puisses le faire. Il y a moi avant. Tu n'es pas venu à bout de tout ça (elle frappa ses seins et son front). Elle était laide, elle a dit : Françoise sera plus moche que moi dans dix ans. La neige coulait derrière les vitres. J'ai pensé à voir la mère de Germaine pour changer de conversation et ma belle-mère est montée. Germaine rangeait son linge. J'étais dans sa vie sans qu'elle sache pourquoi, comme elle était dans la mienne, mais ce qui était sûr c'est que nous étions trois avec Françoise dans la même vie.

Le soir, dans mon lit, je me suis dit qu'il n'était pas permis qu'un homme mène quinze ans la même

vie et que lui ou sa vie change soudain. Quelque chose se taisait dans l'avenir et je n'avais pas le pouvoir de changer un pouce du passé. J'étais mêlé à lui et j'avais fini par ressembler d'une étrange façon à moi-même. C'était exactement en moi comme à la Vervine naguère, puis à Besançon, Germaine présente partout, et il y avait peut-être dans la dimension où nous étions l'approche d'une dimension qui m'échappait encore, où notre mort n'aurait aucune importance bien qu'elle ne puisse être que la nôtre. J'ai commencé d'aller réellement mieux au début d'avril. J'ai visité l'écurie, les greniers et l'étable. Tout était en ordre : donc je n'avais pas manqué à cet ordre et aussi bien je n'avais jamais eu à la Vervine l'impression d'une stricte utilité. Françoise était au Lycée d'A... depuis plus d'un mois. J'étais devenu à un moment donné si sensible que j'avais parfaitement senti tout ce qui se passait dans la maison et cru suivre Germaine et Françoise jusqu'à la grille, puis Françoise dans le cabriolet. Je savais qu'elles ne s'étaient pas serré la main et à présent devinais que Françoise ne ressemblait à aucune pensionnaire du monde. Quand je regardais le soleil à travers mes doigts Ménou prétendait que je pensais à elle et je disais oui. « Le plus beau, reprenait-elle, c'est que toutes les fois que tu penses à Françoise tu es obligé de penser à moi aussi. Je suis là ». Ménou était là. Elle a voulu m'emmener un dimanche au Thor dans le cabriolet pour me distraire, c'était notre dernier dimanche ensemble. Le suivant, il n'y aurait plus de raison pour que je ne sois pas avec Françoise. C'était la chose qui m'était la plus chère, mais j'aurais aimé autant que le cabriolet bascule. Ce serait le plus simple pour Germaine.

J'ai été faible. Le vendredi je suis allé trouver Ménou dans sa chambre; elle savait que je viendrais. Elle avait défait ses cheveux. Je ne savais que faire de mes mains et me suis assis près d'elle. J'ai compris qu'il n'y aurait pas deux moyens pour la rendre contente. J'ai entouré sa taille et le peigne lui est tombé des mains. J'aurais voulu qu'elle me laisse ensuite, que ça lui suffise, mais elle s'attardait à se rhabiller. Quand j'ai voulu ouvrir la porte elle était fermée à clef. Ménou m'a dit qu'elle avait fait assez de sacrifices pour moi pour que je passe la nuit avec elle. « Voyons, tu ne crois pas, au fond de toi-même, que c'est la vérité ? ». J'ai dit non et elle s'est mise à sangloter. Elle m'a dit que toute ma vie j'étais sorti des yeux de tout le monde et a repris son vieux refrain des sales Alarmande. Je me suis demandé

comment il se faisait qu'en quelques années de mariage nous ayons même dépassé le goût de mourir. J'ai cherché en vain quel jour entre tant d'autres ce goût-là m'avait passé ou si je l'avais jamais eu. Ménou m'a dit que je ne l'avais jamais eu et qu'elle-même ne l'avait jamais eu parce qu'en dépit de tout je représentais la seule vie possible pour elle. Elle caressait mon ventre et mon cou. « Ta seule vie est là ». Elle se promenait nue parce qu'elle sait bien que mes envies sont toujours indépendantes de moi-même et que mon esprit ne compte pas lourd quand j'ai envie.

Il faisait tellement beau le lendemain que j'ai pensé : Tout peut être simplifié avec Françoise. Je la prendrais par la main en sortant du Lycée, nous irions à l'hôtel et ensuite à la gare. Nous partirions n'importe où. Je n'avais pas d'argent mais il devait y avoir des foyers pour les gens dans notre cas ; au besoin nous nous ferions passer pour des réfugiés ; ça ne déplairait pas à Françoise.

Non, ça n'a pas tellement déplu à Françoise, mais dans cette chambre d'hôtel elle a souri à mon idée. Elle m'a dit que j'aimais à compliquer les choses, ce qui n'est pas vrai, et qu'au fond je ne voyais pas l'utilité de partir avec elle ; qu'il valait tout autant cette existence qu'une autre et que si nous continuions à nous plaire cela suffirait. Elle m'a obligé à nous regarder ensemble dans la glace. Elle était si petite à côté de moi que cela la fit rire. Je ne la crois pas réellement sale, pour elle tout cela est naturel ; elle disait que ce qui lui plaisait dans ces mines c'était que les autres n'imaginaient pas qu'elle puisse les faire. Mais j'ai senti ce jour-là qu'elle ne tenait pas beaucoup à s'expliquer sur elle-même. Nous avions pas mal parlé à Besançon et n'avions plus grand chose à nous dire. Quelque chose pesait sur elle qui n'était ni Ménou ni le Lycée. Nous avons quitté l'hôtel vers sept heures pour le dernier car, nous y étions depuis le milieu de l'après-midi. J'aurais dû avoir de la joie à ramener avec moi Françoise. De jeunes types la regardaient et le printemps la faisait jolie. Elle paraissait toute gosse. Je me disais : Voilà, tu as trente-cinq ans et tu ramènes chez toi une gosse. Ce n'était ni laid ni beau, c'était un fait qui pouvait se produire.

Je n'ai jamais compris l'attitude de Germaine les jours suivants : elle était comme une personne qui attend son tour à la queue d'une épicerie. Elle disait seulement : Tu me fais un beau printemps. Il me

semblait que de toute façon j'étais incapable de faire un beau printemps à personne et ça me gênait que seule sa chair fût malheureuse ; mon esprit ne comptait pas. Le dimanche elle nous laissait libres Françoise et moi. Elle se contentait de dire en nous voyant rentrer que nous avions l'air de nous être bien ennuyés, et ça paraissait l'amuser que sa mère n'eût conscience de rien. Elle donnait l'idée de s'être imposé pendant des années une contrainte et maintenant de lâcher les brides. Elle était malpropre et ne quittait plus son peignoir. Il a fallu passer le début de l'été et ces deux mois de vacances sans rien savoir, sans rien comprendre, comme dans le coton. Françoise était dans sa chambre ou à la rivière. Elle se baignait deux ou trois fois par jour. Je la rejoignais. De jeunes types riaient avec elle. Elle les chassait en m'apercevant mais parfois je surprenais une petite tache rouge à son cou. Elle disait que cela n'avait aucune importance parce que ça n'irait jamais plus bas. Si c'était allé plus bas elle n'aurait rien ressenti. « Sinon, tu penses, je voudrais bien ». Un soir, comme j'allais chercher du tabac au Thor, un des jeunes types m'a pris en traître sur la route. Son bras me serrait durement à la poitrine ; il voulait me renverser. J'ai été le plus fort mais j'ai eu l'oreille à demi emportée parce qu'il m'avait mordu. Ménou a dit qu'elle trouvait cela significatif. A table elle a paru plus d'accord avec Françoise, bien que ne lui parlant pas. Elle lui tendait les plats. Je me demandais laquelle des deux soignerait mon oreille et ç'a été Françoise. Ménou pensait que Françoise s'en tirerait beaucoup moins bien qu'elle et que je m'en rendrais compte.

Ce soir d'août où il s'est mis à pleuvoir, Françoise est revenue du bain plus tôt que d'habitude. Ménou lisait dans la salle à manger et Françoise avait gardé son maillot. J'ai compris à huit heures que Ménou n'avait pas ordonné qu'on mette le couvert et qu'elle attendait voir ce que nous ferions. Puis elle a repoussé son fauteuil en se pinçant les narines et est allée à la cuisine, pour dîner sans doute. Françoise m'a pris par la main et m'a entraîné dans sa chambre ; c'était la première fois depuis dix jours et ses petits seins m'ont paru tout frais ; elle était fraîche et salée comme une algue. J'ai pensé que cet espacement de nos rapports avait plus gêné Ménou que le reste et qu'elle avait fait de manière à nous faciliter la chose. En sortant de chez Françoise j'ai hésité à ouvrir la porte de Ménou. Je ne savais où aller. J'étais dans ce couloir comme au milieu de ma vie,

devant des portes closes, et si j'ouvrais l'une ou l'autre ce ne serait ni le ciel ni l'enfer mais ma vie encore, et où que j'aille ce serait ma vie. L'enfer était ma vie, ou le ciel, ou encore il se pouvait que je sois mort et que ma vie réelle ne commence qu'après ma mort en ce monde. Alors je me suis dit qu'il valait autant que j'entre chez Ménou. C'était plus pénible mais plus naturel. Il aurait été aussi plus naturel que j'aime mon oncle au lieu de le détester mais je ne l'avais pu. Ménou m'a dit presque tout de suite :

— Elle te fait une belle figure; avoue que je m'y prends bien mieux.

Elle était nue et avait rejeté son livre. Françoise devait lire à présent dans sa chambre. J'ai pris le livre de Ménou et j'ai commencé la première page sans comprendre. Il était question d'un homme enfermé dans une pièce et qui ne trouvait plus la porte. Il n'avait plus la mémoire des portes. Cela me parut bête et je le dis à Ménou. Je trouvais la nuit et le bruit des gouttes sur les arbres beaucoup plus beaux que le livre. Je le lui ai dit et elle m'a répondu que je ne pourrais jamais différencier une chose belle d'une chose laide, que je ne pouvais même savoir si ma vie était belle ou laide, que cela tenait à ma qualité d'Alarmande. Peut-être était-ce vrai.

— Tu crois par exemple aimer cette petite, mais ce que tu as pour elle ne ressemble en rien à l'amour.

— Alors qu'est-ce que je suis ?

— Tu es un pur cochon. Les cochons ne pensent pas. Ton oncle était un ancien cochon. Il avait fait les beaux jours d'A..., si tu veux savoir. Et ta Françoise n'est qu'une chienne.

— Et toi, qu'est-ce que tu es ? Ménou commençait à m'intéresser.

— Je suis une chienne aussi, je le reconnais. Mais une chienne qui sait se reconnaître un maître. Les Alarmande ne savent pas se reconnaître un maître. Pas plus que les cochons dans leur porcherie. Ils restent des cochons même avec un maître.

Germaine est allée vers la fenêtre en répétant : Tu resteras un sale cochon. J'ai fait ma vie avec un cochon, ça ferait tordre mon père. On voyait la pluie tomber sur les platanes de la terrasse et il semblait que la pluie répétait que je resterais un sale cochon sans que ça veuille rien dire.

Ménou est revenue vers moi et a dit :

— Tu n'as pas l'impression qu'il s'est passé quelque chose dans ta vie au moment où tu devenais un pur cochon ?

J'ai répondu que non et que si j'étais un cochon maintenant je l'avais certainement toujours été.

Germaine n'a pas répondu ; elle a paru triste et a fixé sur moi ses yeux plombés. Puis, toute droite et nue, elle s'est mise à repriser un bas avec une attention méticuleuse. La pluie redoublait. Je me suis allongé sur le lit et j'ai dormi tout habillé.

J'ai dormi jusqu'à quatre heures peut-être. Quand je me suis éveillé le jour commençait à pointer. La pluie continuait à dégoutter des conduits et il me semblait qu'elle coulait dans ma tête. Il faisait doux et je suais. Je me suis dit que j'étais à un âge où les maladies vous marquent, après ce n'est plus tout à fait comme avant : la couleur du jour par exemple. C'est une chose qui prend la couleur de votre âme et l'odeur de votre bouche. En bas ça sentait pourtant le bois frais. Je suis allé pieds nus jusqu'à la rivière. J'avais plaisir à grelotter et à me sentir séparé de tout. Demain je reviendrais peut-être à la rivière à la même heure et il ne se serait rien passé. J'ai trempé mes pieds dans l'eau à cause de la boue, elle sciait mes jarrets. J'ai eu l'idée d'aller voir la tombe de mon oncle. Pour rien. Elle était propre mais les pluies avaient miné peu à peu le tertre. Il y avait une croix basse peinte en noir. Ç'aurait été doux d'être couché sous cette terre avec Françoise, rien que nos deux corps liés pour tout le temps. Mon oncle avait passé comme une ombre, comme une pluie et peu importait qu'il eût fait ou non les beaux jours d'A..., que je l'aie détesté plutôt qu'aimé. Il n'y avait pas d'utilité que j'aie du regret ni que je sois ou non un pur cochon. Je suis allé voir les cochons dans leur maisonnette. Ils ont grogné. Ils étaient déçus que je n'apporte rien. J'ai joué à retourner les porcelets sur le ventre. Presque tout de suite la chaleur est venue et j'ai donné le grain aux poules. J'ai vu Germaine en chemise et dépeignée qui me regardait de sa fenêtre. Elle tenait son peigne comme une arme et j'ai eu peur : une sorte de colère sourde ramassait ses traits. Ça m'a presque aussitôt donné la colique, j'ai dû aller dans un champ puis je suis monté chez Françoise. Comme elle faisait semblant de dormir, je n'ai pas voulu la déranger. Elle était déjà coiffée et fardée. Je ne sais quoi m'empêchait

de la considérer comme la petite fille qu'elle avait l'air d'être. Quelque part dans un bistrot, avec des copains, j'aurais parlé d'elle d'une façon naturelle et juste ; d'un coup si elle m'avait parlé je n'aurais su que lui dire. Elle devait sentir également cela et je suis sorti.

Son dernier mois de vacances a été le plus difficile car personne de nous trois ne parlait. Ma belle-mère passait la fin de l'été chez une cousine de l'Isle : Germaine avait obtenu ça d'elle. Germaine attendait. Quoi, je n'aurais su le dire, mais elle attendait patiemment, bouche cousue. Elle s'occupait des fermiers qu'elle allait voir chez eux et parfois ramenait des gosses à goûter. On eût dit qu'elle avait pris sur elle de se faire un monde à part ou qu'elle accomplissait une pénitence. J'allais la retrouver parce que j'avais peur, mais avec la chaleur j'aimais mieux Françoise, son corps étroit. Je me disais pourtant qu'entre Ménou et moi l'habitude jouerait toujours. Je n'aurais pas osé manquer tout à fait à Germaine.

Un matin le type qui m'avait attaqué est venu à la Vervine. Je ne pouvais reconnaître ses cheveux ni sa chemise mais je savais que c'était lui. Je me suis approché. Il avait un petit visage ridé sous des cheveux blonds.

— Je voudrais vous parler, m'a-t-il dit.

Je l'ai fait entrer dans la cuisine vide. J'étais décidé à me montrer aimable et sans rancune. Des mouches bourdonnaient au grillage et autour des prunes laissées sur la table ; sa gorge battait comme celle d'un lézard.

— Voilà. On dit dans le pays que vous marchez avec Françoise. Je lui ai demandé si c'était vrai et elle m'a répondu que si je le croyais je n'avais qu'à la laisser tranquille. Mais je ne le crois pas.

— En ce cas, je ne vois pas très bien ce que vous venez faire ici.

— Je voulais vous voir de près d'abord, puis vous prévenir que si vous tentez un geste sur elle je vous casserai la gueule. Il respira très fort. Je veux l'épouser.

Je n'appréciais pas beaucoup sa façon de s'énerver. Ses bras étaient rouges de soleil et comme écailleux ; ça m'aurait répugné qu'il touche Françoise.

— C'est vrai que je marche avec Françoise, ai-je dit.

Il a paru perdre son assurance. Il avait une veine bleue et gonflée sur la tempe gauche qui battait en même temps que sa gorge.

— Vous l'aimez alors ?

— Qu'est-ce que ça peut vous faire ?

— Je vous demande si vous l'aimez. Il serrait les poings et plissait le front. Il était tout en veines.

— Il me semble que ça ne vous regarde pas, ai-je dit. Ça regarde Françoise et moi. Nous pouvons faire ici ce que nous voulons et vous n'avez pas à vous en occuper.

— Vous avez abusé d'une gosse. (Je sentais son énervement qui montait, il me soufflait à la figure). Ça peut vous retomber dessus, méfiez-vous.

Je lui ai dit que je m'en fichais et il a crié : salaud en me bourrant les côtes. J'avais bien calculé mon coup : il m'a suffi de le repousser pour qu'il aille donner contre le fourneau. Il était pâle de rage avec un petit nez tout blême et raide et le poitrail suant. Ses yeux étincelaient. Il s'est redressé comme une vipère et je n'ai eu que le temps de passer derrière la table. Il cognait des poings contre le bois, impuissant, et là-dessus Ménou est entrée. Le type s'est retourné vers elle et a commencé à nous insulter tous les deux en disant que nous étions bons à mettre dans le même sac. Ménou avait l'air indifférente, elle avait dû courir et respirait fort. Devant son calme le type s'est subitement dégonflé. Son coude saignait et il semblait prêt à chialer. J'étais pris de dégoût pour lui à cause de la bassesse de sa démarche et de l'idée fausse qu'il se faisait de Françoise. Germaine lui a parlé doucement en lui mettant les mains aux épaules. J'avais envie de dire à Ménou qu'elle me traitait comme un imbécile et que tout cela ne la regardait pas. J'étais décidé à prendre mon vélo pour filer au Thor quand Françoise s'est montrée au bout de la prairie. Elle avait probablement vu entrer le jeune type.

— Qu'est-ce qu'il est venu faire ?

— Demander ta main d'une façon détournée, je pense. Il a voulu savoir si nous marchions ensemble. J'ai dit que oui.

— Tu as bien fait, je n'ai pas grande envie de me marier. Pas encore. En tout cas celui-là ne me plaît guère. Je ne le *sens* pas. (Elle a plissé les yeux comme une gamine) : c'est un pangolin.

Je lui ai demandé de quoi elle avait envie en ce moment et elle a répondu qu'elle ne savait pas, qu'elle se foutait éperdument de tout ce qui surviendrait ici, des gens du Thor et du reste. La chaleur tapait dur et à cause du soleil les arbres semblaient se confondre ensemble. Françoise avait laissé glisser son sac à provisions et s'était étendue dans l'herbe. Je me suis allongé à son côté et elle a dit : C'est drôle, il me semble que tant que je continuerai à te sentir je ne pourrai rien faire d'autre. J'espère qu'un jour ça passera.

A table Ménou a commencé de vanter le pangolin, un nommé Meynier. Un brave type, un bûcheur. Ses parents avaient du bien et sa sœur était mariée avec un médecin d'A... Elle avait certainement conscience de parler en l'air mais elle parlait tout de même comme si, par défaut de paroxysme dans la situation, le mieux était de dire ce qu'une autre aurait dit à sa place. Françoise ni moi ne l'écoutions. Et de même le soir et le lendemain, j'ai remarqué que ce que Ménou faisait pour Françoise ressemblait à ce que la femme d'un autre type que moi aurait fait : elle lui tendait une écharpe ou lui passait la boîte à fil. Ménou agissait ainsi comme par jeu ou nostalgie. Elle avait dû se dire qu'il valait mieux prendre les choses comme elles se présentaient et faire le vide autour du reste. Seulement elle ne savait pas très bien. Ses gestes démentaient ses paroles et vice-versa. Elle ne savait sur quel ton faire la conversation avec Françoise et elle nous méprisait trop tous les deux pour faire des avances naturelles. Et de même Françoise méprisait Ménou ; elle la méprisait parce qu'elle se raccrochait à quelque chose, à un domaine et à un homme, sans que les deux lui manquent réellement ou s'ils lui manquaient Françoise ne comprenait pas que Ménou s'attachât tellement à ça. Ça lui semblait idiot plutôt que mesquin. Ménou n'était pas un être intéressant, elle respirait la fadeur et l'habitude par tous les pores, et son mal n'atteignait pas Françoise ; ce que nous faisions tous les deux contre elle ne l'atteignait pas non plus ; Ménou aurait dû se tenir tranquille et attendre que ça passe ; elle la considérait un peu avec la gentillesse qu'on porte à une vache maladroite. J'étais un homme pour elle et j'en valais un autre ; un homme ça pouvait toujours resservir. La chaleur la faisait

maigrir et dès qu'elle avait fini de lire ou d'écrire elle retournait à la rivière. Elle y passait presque tout son temps. On aurait dit que j'étais là uniquement pour calmer ses nerfs et seulement quelquefois la nuit elle consentait à ressembler à la première Françoise. Il n'y avait plus d'entente Alarmande avec nous, c'était une fausse idée de Germaine. Il y avait le feu noir de toutes les nuits à traverser, Ménou seule dans sa chambre et moi dans le lit de Françoise depuis qu'il faisait si chaud. Françoise tenait la nuit à profiter tout son soûl de moi ; c'était si fort chez elle qu'il n'était pas question d'aller ailleurs, dans les prés par exemple. Le jour toutes les pensées de Françoise semblaient s'arrêter, sauf celles qu'elle écrivait et qui ne ressemblaient pas du tout à notre vie. Un jour Germaine a dit à Françoise :

— Le garçon qui vous voulait s'est engagé. Vous avez perdu une bonne occasion de vous faire une existence. Dans le pays nous passons à présent pour des gens qui ne valent pas cher. Je dis à tout le monde que vous êtes toquée et c'est le plus facile.

C'était le seul truc qu'eût trouvé Germaine : nous étions toqués ; elle avait épousé un toqué. Elle avait dû se faire cette conviction en dernier recours à elle-même et en se rappelant le bon vieux temps, l'époque où on la saluait quand elle montait dans l'auto de son père sur la place, si fière. Elle disait à présent que tout est permis à la femme d'un toqué mais, au fond, elle ne croyait pas que je le sois. C'était ma réalité qui l'écrasait et celle de Françoise. Quoi qu'elle dît, elle ne pouvait empêcher que j'aie un corps, deux mains et une tête faite comme celle des autres, ni que mon corps se plaise à celui de Françoise et que nous y trouvions goût. C'est ça qui la rendait malade et lui pesait au dos. Elle m'avait absolument sacrifié son orgueil, c'était une vieille histoire, et avait cru payer avec ça le fait que je puisse être complètement à elle. Mais j'étais à Françoise aussi bien qu'à elle et elle s'usait à vide dans son acharnement. C'est à ce moment-là que j'ai senti ce qu'était ma peur : je n'avais jamais pu savoir jusqu'ici ce qu'elle était et à présent je la voyais en Germaine. Où qu'elle allât Germaine entraînait après elle ma forme, elle la reflétait. C'était une forme morte comme une racine morte dans l'eau et à qui l'eau prête pourtant une vague apparence de vie ; il y a des bouillonnements à la surface, l'écorce semble doucement respirer avec des araignées et de la mousse autour, cependant la racine est bien morte. Germaine

à me traîner se desséchait, elle se déjetait un peu et sa poitrine tombait. A cause de la chaleur, elle restait des après-midi entiers dans sa chambre à faire ses comptes et jamais le domaine n'avait été mieux entretenu. Dans son idée, elle croyait que je ne pourrais pas m'échapper d'une terre si bien entretenue. Du moment qu'elle contenait le domaine, dont chaque arbre lui était cher et qu'elle me contenait moi, il lui semblait que ces deux possessions dussent aller de pair. Elle imaginait tout, que je sois un cochon et un toqué, mais pas que ces deux choses puissent lui échapper, mortes ou vives. Cela tournait chez elle à l'idée fixe et le jour où je l'ai surprise à pleurnicher devant la porte de Françoise j'ai été comme délivré : même si elle devenait folle tout de bon, ce serait plus normal que le reste. Sa mère qu'elle avait fait appeler disait qu'on n'avait jamais vu une fille plus délicate et plus douce. Germaine l'embrassait presque continuellement et ne se lassait pas de parler avec elle du passé. J'ai dû entendre au moins vingt fois l'histoire de ce voyage à Paris qu'elle avait fait à dix-huit ans avec son père. « Raconte-moi le dîner chez *La Pérouse*. » Germaine repartait de plus belle, elle se soûlait de mots et ne se serait plus arrêtée si Mme Gleize ne s'était endormie. Françoise et moi assistions à cet écoulement de mots fades. Quand sa mère avait fermé les paupières, Germaine la dorlotait en faisant semblant de ne pas nous voir puis feignait de monter se coucher. Mais elle suivait à distance nos promenades. La nuit qu'elle s'est pris le pied dans un collet, nous avons dû la délivrer. Elle hurlait toute seule et je pense par plaisir. Elle n'a pas voulu se relever. Sa cheville saignait et elle restait à genoux comme une folle. Elle ne comprenait pas pourquoi les choses elles-mêmes se mettaient contre elle, elle avait le collet dans les mains et le regardait avec haine.

Françoise un soir me dit : Que veux-tu, c'est trop long de la voir finir. Elle est solide. Elle s'est mise de force dans notre histoire, qui n'avait aucun rapport avec la sienne. Nous n'y pouvons rien.

— Nous pouvons continuer à faire comme si elle n'existait pas.

Françoise m'a regardé : « Non, que tu le veuilles ou non, tu as épousé Germaine ». J'ai répondu que je l'avais épousée sans l'aimer et qu'il n'y avait pas de raison pour que je lui donne de l'importance dans ma vie. Françoise a réfléchi un instant et a dit que nous n'avions ni l'un ni l'autre réellement envie de la voir mourir, c'était une évidence. J'ai supposé

alors qu'elle avait souhaité me voir tuer Germaine et que le fait que je ne la tue pas avait *permis* aux choses de continuer, sans que cela lui permît à son tour de savoir si elle m'aimait vraiment. Ses épaules brunes brillaient et elle rejetait sa frange d'une petite main humide. « Tu étais sans doute trop vieux pour faire quelque chose ». Elle s'arrêtait là : j'étais trop vieux pour faire quelque chose ou même savoir si nous nous aimions. Comme elle me voyait triste, elle a continué :

— A moins que les Alarmande n'aient jamais senti la nécessité réelle de faire quelque chose. Il peut y avoir également cela. Quand je traînais à Paris, je n'avais pas l'impression de déchoir, ni que je pouvais mieux faire. J'étais une fille qui traînait et c'était devenu machinal.

— Pourquoi disais-tu alors sentir que quelque chose d'autre te prendrait ?

— Je ne sais plus. Françoise avait l'air malheureuse et secouait la tête. Son regard ne s'arrêtait plus tout à fait à moi et cela ne m'enlevait pas grand-chose ; elle m'a demandé de monter dans sa chambre, je l'ai prise et ensuite nous nous sommes endormis.

La fin de l'été est survenue aussitôt après ce jour avec une véritable tempête de pluie et de vent. Les bagages de Françoise étaient prêts et demain elle rentrerait au Lycée. Comme les gens sur le point de partir, elle ne savait trop quoi faire ; elle lâchait un livre pour un autre ou se limait les ongles en regardant les feuilles remuer. Nous étions à la cuisine quand un craquement s'est fait entendre en même temps qu'un arbre chavirait dans une mare de lumière bleue. Françoise m'avait pris les mains et me regardait intensément. On entendait les gouttes rebondir sur le conduit de l'évier. Je ne sais combien de temps nous serions restés là à écouter ensemble ce bruit de vent et d'écluses quand Ménou est entrée en ramenant les pans de son peignoir.

— Ma montre retarde sérieusement, a dit Françoise.

Elle avait eu ce geste pour soulever ses cheveux sur la nuque qui lui donne tant de grâce. Françoise m'a tendu son bracelet encore chaud et j'ai ouvert la montre dont le cœur minuscule battait rapidement. Je pensais que ce mécanisme était d'une simplicité enfantine et faisait plaisir à voir. Germaine s'était

assise en face de nous et semblait absorbée par mon travail. Soudain elle s'est levée et est allée à l'évier pour vomir. Quand elle a pu se retourner elle a dit : Ça y est. Je suis enceinte. Vous pouvez bien faire ce que vous voulez à présent. Françoise et moi étions incapables de bouger ou seulement de dire un mot. Nous regardions cette femme qui battait des mains sans comprendre, comme si elle avait parlé une langue étrangère. Ses mèches étaient dérangées et le peignoir avait glissé sur ses épaules. Ménou s'est mise à danser et à hurler : Maman ! par la maison. Sa mère l'a aidée à monter et à se mettre au lit. « J'ai bien peur que la grande espérance de ma fille ne soit fausse », disait ma belle-mère.

Cette nuit-là, ne sachant à quoi m'occuper, je suis allé retrouver Françoise. Elle m'a pris dans ses bras et m'a caressé. Au matin je devais l'accompagner au Lycée d'A... et elle m'a fait promettre de l'aller voir dès le samedi suivant. Nous étions bien dans notre univers Alarmande soudain reformé, la fraîcheur s'était levée acide et la pluie chuchotait des contrevents jusqu'au cœur de la campagne. Partout sur les champs il pleuvait à des lieues à la ronde. On pouvait oublier Ménou et la terre entière. Ou plutôt la terre n'avait aucun rapport avec ce que nous éprouvions car on sentait que ses douleurs, du moment que nous n'y pensions pas, n'existaient pas plus que celle de Ménou. C'est seulement le lendemain, quand Françoise m'a prié de changer de chemin et de guider le cheval vers la gare, que j'ai su qu'elle avait décidé de partir la veille. Je lui ai reproché de me l'avoir caché et elle s'est mise à rire. Il faisait beau. Elle a dit qu'il valait mieux, qu'elle ne le faisait pas pour Germaine mais pour rien, que simplement il devait être temps qu'elle parte.

— Bien sûr, je partirai seulement si tu me donnes l'argent que tu as sur toi. Mon départ est suspendu à ça.

Ménou m'avait remis deux mille francs pour régler des fournisseurs à A... J'ai pensé à son contentement en apprenant que cet argent aurait servi au départ de Françoise et je n'ai pas protesté. C'était curieux de savoir le départ de Françoise suspendu à ça, de compter, moi, si peu à côté. J'ai donné l'argent.

HENRI RODE.

JE ME SERS D'ANIMAUX

UNIVERS DU BESTIAIRE

Ici l'homme et la bête échangent leurs pouvoirs

Il n'est aucun secret à ces métamorphoses

Que la nuit se relâche et le troupeau menteur
Reprendra son chemin hors du monde des hommes
Il redeviendra viande et fourrure et parure
Il saignera sans nous sous les coups du boucher

Il suffit seulement du jour de vérité
Il suffit seulement que nous soyons des hommes
Et nous pourrons quitter l'univers de la fable
Pour un autre univers où le porc égorgé
N'est qu'un porc qu'on égorge et qui meurt comme
[un porc.

LE SERPENT

Mon seul serpent c'est l'horizon
Jamais atteint où se marie
La terre au ciel comme la feuille
Du lierre bleu à l'arbre vert

Mon seul serpent c'est l'avenir.

LA HYENE

Il faut que tout le monde vive
Tout le monde Même la mort
Je ne mange que des cadavres
Laissez-moi faire Dit la hyène
Je n'en ai plus pour très longtemps
Je n'ai d'ennemis que les morts.

LE LOUP

Voici le loup La bête de mémoire
Nous n'en parlions plus qu'aux enfants

Il s'était endormi en rêvant d'herbe douce
Il hivernait dans la tiédeur
Mais les chasseurs l'ont réveillé

Que nous veut-on avec ce loup que nous étions
Que nous veut-on à nous empêcher d'être heureux

Par les chiens les couteaux les fusils et les balles
Ce qu'ils veulent du loup c'est qu'il demeure un loup
Ce qu'ils veulent de nous c'est demeurer nos maîtres.

L'OISEAU-LYRE

Cet animal de lutherie
Aurait besoin d'être accordé
Est-ce orchestre ou ménagerie
Il en dit trop pour dire vrai

L'oiseau-lyre est mort à la guerre
On est poète comme on est.

LE ZEBRE

Le zèbre s'il pensait
Penserait dans sa cage
Qu'il aurait mieux valu
Qu'il courre comme un zèbre

L'homme dans sa prison
Limitée par la mort
Pense qu'il va falloir
Qu'il marche comme un homme.

L'ANE

L'âne fait son chemin

La même route nuit et jour

Sur la litière et le chantier c'est tout pareil

Et le sommeil lui tend un miroir monotone

Où même l'avenir est l'image d'un âne

Il n'est pas fait pour être heureux

Il était fait pour être un âne

Il le croit tellement que c'est la vérité.

L'OURS

A BRUN

Un bon gros ours qui vit dans sa tanière

Il s'est creusé la tête Aussi le cœur
Pour préparer son lit à la lumière
A la seule lumière qui naît de la chaleur
Sa nuit Son rêve et son hiver
Toute sa vie annonçaient le printemps
De ce soleil de chair il a fait l'impossible

Mais le printemps Ah le printemps le ferez-vous

Le printemps se fera Mais il se fait sans lui

Une morte le tient qui neige sur le monde.

MORALE DU BESTIAIRE

Moitié haine et moitié peine
Je n'aime pas mes bêtes familières
Elles sont toujours sur nos traces
Le monde où nous vivons leur a fait des yeux
[d'hommes

Ces animaux nourris de l'ombre
L'horizon les condamne et le temps les effare
Il fait déjà trop clair pour eux

Engagé jusqu'au cœur dans le règne sordide
Je recrache leur sang de colère et de deuil
Je rêve d'une fable où nous n'entrerons pas
J'imagine un oiseau sans l'écho noir du chant
Et le bonheur de tous pour me taire sans honte.

JEAN MARCENAC.

TACHES DE SILENCE

Endormie attentive
qui n'a plus faim douce
seule maison secrètement
étendant les bras

douce qui fait route
vers la mare de tranquillité
la ville enfouie le soleil blanc

la bouche petit jour se lève
du fond de la poitrine
ouverte silence qui gagne
une cave fraîche
les hommes et les bêtes

La forêt oiseau
que l'on prend
ton visage
beau mot
que l'on prend
avec les mains

●

Ma mémoire est là
le col frais les seins
l'amour amassés sous le ventre
et sa bouche veille
notre maison s'ouvre je vois

la peine la plus forte
construire une source d'oiseaux
un pré d'herbe nue se recueille
dans le cri le plus faible

mélancolie des gorgones barrage
contre une mer de genoux

Force d'une fleur qui chante
dans une prison l'été n'a
de lumière que pour soi
multiplié par le mouvement des mains

la bête se fatigue
au cœur millénaire
sur une vitre rongée
saigne

●

Vécu uni au désir
encore un pas j'ai
besoin d'être la clé

l'oiseau tourne
voici un lit
confondre construire

VERS LE MONDE.

Le scintillement d'une limaille
vorace décore ma poitrine
je cherche cette bouche qui dort

qui dessine ma vie et protège
le monde noir et limpide ouvert

une étoile d'un poids infini
attachée aux hommes en silence
patiente dans la rue et je cherche

de mémoire une tige de sang
le passage quotidien du fleuve

mon passé d'enfance leur fait signe
par une fissure de sommeil
un fleuve d'herbe oublie son travail

sans bords autour de ma voix je cherche
un ver luisant dans le monde vide

Sur la prairie un enfant aveugle
pleure sommeil de mon propre corps
j'appelle le banian de sang bleu

une étoile qui chante à l'orée
du monde et rutile comme un mort
vient fouiller la terre quand je dors

jadis une femme toute pâle
était assise au seuil du pays
son ennui ouvrait de grandes paumes

et la Grande Ourse attachée au mur
avec des mains d'otarie avait
un blanc polypier sur la poitrine

Une île de sensitives barre
la brume, à tue-tête ce soleil
de chair douce égare les hyènes

cette mine chanteuse d'oiseaux
qu'une pluie invincible environne
chasse le baobab de l'enfance

sa bouche vivante ouverte garde
un monceau de cuivre sans mémoire
la plainte d'un minotaure las

ma poitrine chante un labyrinthe
depuis longtemps égaré la plainte
d'une ville plus vive plus sourde

mais cette même bête de somme
avec les chairs d'une eau douce veille
au cœur d'un brouillard de sang opaque

MOHAMED DIB.

LES TROIS ARBRES

L'ARBRE DU CHEVALIER

Alors qu'ils abattaient une futaie séculaire, des bûcherons de l'Argonne trouvèrent récemment, au creux d'un hêtre, un chevalier sous le harnois, reconnaissable à son blason comme vassal du Téméraire. Fuyant les archers de Louis XI, ce chevalier, en sa mortelle angoisse, s'était tapi dans l'arbre. Quand les soldats se retirèrent, il ne put se dégager et périt misérablement dans son refuge. Mais l'arbre qui, dès lors, était vieux et puissant, continua de bruire et de verdoyer, tandis qu'en ses entrailles, le chevalier haletait, pleurait, priait, mourait. Vigoureux et sans tare, à part la faille étroite occupée par le mort, il élargit sa ramure, il abrita des générations d'oiseaux, il aurait continué de croître encore, si les bûcherons n'étaient pas venus.

L'ARBRE D'ISAIE

(Une légende relate que le prophète aurait été scié vif dans un cèdre).

Toute sa vie, il n'avait eu peur de rien, ni de personne, ni des menaces des puissants, ni des sarcasmes de ses pairs, ni des sbires que partout on lançait à ses trousses, ni des pierres que parfois la foule lui jetait, ni des larmes de sa famille, quand vint l'heure de la quitter, ni du vide du désert, ni des clameurs multiples et troublantes des masses populaires. Il n'avait pas craint d'appeler à la résistance dans les temps mornes. Il n'avait pas craint de mener les siens dans un combat qu'il savait perdu. Il n'avait pas craint de tomber avec les siens dans la bataille. Mais il

n'était pas tombé. Son peuple était écrasé, et avec le peuple s'était tue la voix sublime dont il avait accoutumé de recevoir ses instructions. Alors, il commença de craindre.

Les trompettes des patrouilleurs retentirent au bord du ravin. On pourchassait les fugitifs dans les montagnes. Isaïe remonta le cours d'un ruisseau, atteignit une clairière. Des troncs de cèdre s'y empilaient. Les bûcherons étaient sans doute partis avant la bataille. Isaïe rampa dans une pile de bois. Les trompettes des patrouilleurs se rapprochaient. Il eut peur, il se glissa au creux d'un cèdre. Les trompettes des patrouilleurs passèrent, la nuit vint, seul bruissait le ruisseau. Mais Isaïe eut peur de quitter sa cachette. L'aube vint. Les ouvriers reparurent, les bûcherons et les flotteurs, avec leur scie, avec des haches et des cordes. C'est alors qu'il aurait dû bondir, qu'il aurait dû haranguer flotteurs et bûcherons comme il avait coutume de haranguer les hommes. Mais il eut peur des ouvriers. Le contremaître arriva, il ordonna à ses gens de porter le bois à la scie. Isaïe aurait encore pu se dresser d'un bond, il eut peur du contremaître. Maintenant, on posait les troncs d'arbre, l'un après l'autre, devant la scie. Il lui restait encore un instant pour quitter sa cachette. Il eut peur; et, comme le rapporte la légende, il fut scié vif dans un cèdre.

L'ARBRE D'ULYSSE

Même cette journée-là avait pris fin. On avait enlevé les prétendants morts, rassemblé les flèches, lavé le sang. Et voilà le mari et la femme assis de nouveau, pour la première fois, auprès du feu, comme au temps jadis. Une fois encore, les dieux jettent sur ce couple un dernier regard, indifférent déjà. Tout a été mis en œuvre pour empêcher cette rencontre, tout, pour l'amener enfin. Tous les moyens imaginables ont été employés pour et contre le retour de l'homme. Et le pour a vaincu. Alors, les dieux se retirent dans leurs demeures éternelles, abandonnant l'homme et la femme au destin.

Que la maison est silencieuse... Maintenant, dans la tête d'Ulysse, s'apaisent toutes les rumeurs : la musique des noces, quand Achille fut engendré, lui qui depuis longtemps a péri devant Troie, la querelle des déesses, les trompes qui appelaient à la guerre, les batailles devant Troie, les plaintes dans les rues

de la ville conquise, le chant des sirènes, les hurlements du Cyclope, les grognements des compagnons métamorphosés en pourceaux, les lyres des Phéaciens et, par-dessus tout cela, sans trêve, la mer houleuse.

Qu'il est atroce, maintenant, ce silence... On a eu contre soi des dieux terribles, mais on était malgré tout avec les dieux, dans un seul et même monde. A présent, tout se tait. Et la fumée, sur les collines familières d'Ithaque, est un bien pâle flocon. Ulysse ne serait pas Ulysse s'il ne savait ce que maintenant pense la femme :

« Il se peut que cet homme soit Ulysse. Il se peut aussi qu'il ne le soit pas. Dix années de courses errantes, dix années de Troie, c'est une longue séparation. Certes, il a vaincu les prétendants. Peut-être parce qu'il est plus insolent encore que le plus insolent d'entre eux. Peut-être se fait-il seulement passer pour le maître. Peut-être n'est-ce qu'un pirate, et son bateau est caché dans quelque calanque. Que dit mon cœur ? — Rien. »

La femme dit alors :

— Tu dois être las. Je vais te faire porter ton lit auprès du feu.

Ulysse dit alors :

— Ce lit-là, tu ne pourras pas l'installer ici. Quand je me pris à t'aimer, quand je te faisais la cour, — dans ces temps où nul d'entre nous ne soupçonnait même où se trouvait Troie, — je cherchai sur mon île un lieu propice pour ma future maison. Je trouvai cet endroit et je le défrichai. Je ne laissai debout qu'un seul arbre vigoureux. J'en fis le centre de ma maison. Je l'ébranchai simplement, laissant debout la souche puissante et ses racines. J'ai taillé notre lit dans cette souche-là. Et d'ailleurs, tu le sais toi-même...

ANNA SEGHERS.

(Traduit de l'allemand par Jeanne Stern)

MON AMI LAURENT PASQUIER

De 1920 à 1940, Georges Duhamel a été l'un des écrivains les mieux accueillis par les jeunes générations. Il a été un militant, un dirigeant, un maître. Il a été, quelquefois dans leurs propres domaines, aussi influent que certains hommes politiques. Il nous suffit de puiser dans nos propres souvenirs pour retrouver tels pacifismes, tels radicalismes, tels syndicalismes même, qui devaient à *Civilisation*, à la *Vie des Martyrs*, aux *Querelles de Famille*, aux *Scènes de la vie future*, autant et plus qu'à Daladier, à Jouhaux. On ne lisait pas seulement Duhamel, on l'écoutait, on le suivait. Le mot lecteur, à son égard, avait moins de sens que celui de disciple.

●

Il n'est point de docilités exemplaires, et Duhamel a subi de plus en plus l'épreuve des disciples, l'épreuve des exigences et des rigueurs: ce n'est pas d'aujourd'hui que ceux de ses fidèles qui peuvent le moins le quitter le querellent de n'être pas semblable à l'idée qu'ils s'étaient fait de lui. A peine académicien, on lui reprocha les accommodements, les accointances, et l'Académie. Puis la direction du *Mercure*, la réussite matérielle, le succès. On pouvait s'étonner de voir embrigadé dans la plus mal famée des brigades littéraires, quoi qu'on dise, un homme soucieux de liberté au point de refuser sa signature à tous les manifestes. On pouvait s'irriter de trouver dans *Paris-Soir*, et signées Duhamel, des pages, on le voyait bien, retranchées de ses derniers livres. C'est évidemment refaire à Duhamel le grief que Laurent Pasquier faisait, dans les *Maîtres*, à Rohner, à Chalgrin, à son gré trop soucieux de présidences, de décorations, d'*avantages*. Duhamel a protesté, dans la conclusion des *Maîtres* justement, et dans *Défense des Lettres*, contre cette obstination des lecteurs à vouloir que leurs écrivains favoris soient aussi des saints, des héros, des prophètes. Je

n'arrive pas à condamner ce penchant significatif, cette rage des lecteurs à exiger beaucoup de ceux qui ont entrepris de leur parler de l'homme. Et peut-être ont-ils raison de ne vouloir s'intéresser quelquefois qu'à des gens qui vaillent au moins plus qu'eux-mêmes.

●

Mais ce dont certains souffrent le plus, c'est de ceci: que les *Pasquier* aient pu fournir, à juste titre, le prétexte d'un *Duhamel et nous,* par un groupe d'écrivains catholiques; puis d'un *Humanisme dévôt de Georges Duhamel* (1) par André Rousseaux. Je dis: à juste titre; car s'il faut reconnaître un mérite à Rousseaux, *partisan* comme on aime à dire, polémiste au fond, sans étroitesse sinon sans prévention, c'est sa justesse dans l'attaque. Autant il est faible à louer ceux qu'il aime, — Péguy, Claudel, — autant, lorsqu'il aborde un Jean Rostand, un Roger Martin du Gard, un Georges Duhamel, il prouve un flair étonnant du vrai point faible. Le plus dur, donc, pour maint duhamélien de la première heure, — quand Rousseaux loue Duhamel d'une espèce de retournement à la Jean Barois, quand il exploite militairement la conversion de Cécile, quand il félicite Laurent de s'être guéri des maladies intellectuelles de Salavin, — c'est de devoir admettre que le critique catholique ne sollicite ni ne détourne le texte. Cette espèce de demi-reniement de la science, cet abandon de la foi dans le progrès, cette renonciation à une morale sans dieux, ce désenchantement d'un humanisme qui ne comptait que sur l'homme pour faire l'homme, tout cela est bien chez Duhamel.

Ces deux griefs. le succès, l'évolution religieuse, — qui pèsent lourd dans une certaine froideur envers Duhamel, — j'avoue pourtant que ce ne sont pas ceux qui me troublent le plus. J'aurais certes aimé qu'après avoir écrit dans *Défense des Lettres,* des pages excellentes sur les dangers du succès, Duhamel ait su mieux échapper à ces dangers. J'aurais été heureux qu'après avoir aussi sagement parlé des devoirs de l'écrivain, il ait eu la sagesse de Roger Martin du Gard, dont nous n'avons pas une interview, pas une note de complaisance, pas une digression journalistique, pas un bavardage. Et même, — nous sommes ainsi, nous autres lecteurs, — j'aurais aimé qu'après en avoir dit tant de mal, Duhamel ait refusé de gouverner la radio: ou bien qu'ayant accepté, il n'ait pas échoué dans sa tentative. Mais je ne donne pas à mes souhaits plus de consistance qu'ils n'en méritent. Méconnaître à cause d'eux la

(1) Confluences, n. 21-24 (Problèmes du Roman).

Chronique des Pasquier, c'est une de ces bévues de contemporains, qui ont beau le savoir, mais qui manquent toujours de recul. Il faut justement tout le poids des *Pasquier* pour équilibrer ce poids mort biographique, et permettre à Duhamel d'atteindre ces sommets de la vie d'une œuvre où c'est l'écrivain qui devient le principal de ses personnages. Chacun de ces gestes de Duhamel qui nous ont heurtés, parce que nous sommes contemporains, a autant, — et aussi peu — d'importance que tous les avatars financiers de Balzac, que ces quatre ou cinq candidatures lamentables à l'Académie, dont le récit détaillé, sans nous aveugler, nous fait rougir encore pour l'auteur du *Père Goriot*. Quant à l'évolution religieuse de *certains* personnages de Duhamel, elle pose un problème de création littéraire dont on ne dénoncera jamais assez les solutions équivoques. Quereller Duhamel à propos du Dieu de Cécile n'a pas plus de sens que de se lamenter sur Balzac écrivant, croyait-il, « à la lumière de ces deux vérités éternelles, la religion et la monarchie ». Si Duhamel a converti Cécile, a troublé Laurent, soyons certains qu'il ne pouvait pas faire autrement : il ne peut agiter ses personnages qu'avec des problèmes qui le tourmentent, et ne peut leur proposer que des solutions dont il vit ou cherche à vivre. S'il est de ces esprits qui n'ont pu résoudre le conflit de la métaphysique avec la science, on ne saurait s'étonner de voir ses personnages n'en savoir pas sur ce point plus que lui. Le drame de Laurent, comme celui de Jean Barois, de Jean Rostand, avec des nuances diverses, nous informait, avant Sartre, qu'une crise était ouverte, une crise de confiance : la définition du progrès par le XIXe siècle ne nourrissait plus le début du XXe. Si la position spirituelle de Duhamel est une maladie intellectuelle, et si cette maladie résiste, il faut réexaminer la médecine, au lieu d'excommunier le malade. D'ailleurs, de cette épine métaphysique au centre de la pensée de Laurent, Duhamel nous avait depuis toujours avertis : dès le *Notaire du Havre*, il a posé la question ; et c'est dans le troisième volume des *Pasquier* que, débattant de la foi, Justin dit à Laurent : « Tu y retourneras ! » Duhamel se connaît : ce n'est pas Laurent, mais Cécile qui s'est vu chargée du retour. Si nous doutions encore après *Cécile parmi nous*, tableau clinique à cet égard, qu'il y ait eu crise de religiosité chez des esprits scientifiques, la vogue de Kierkegaard et d'Heidegger suffirait à marquer *l'exactitude historique* des problèmes spirituels posés dans les *Pasquier*.

•

Mais en fait nous ne doutons pas de cette crise et le principal grief à Duhamel aujourd'hui dans les jeunes géné-

rations, c'est probablement de n'avoir pas fait la part assez belle à l'irrationalisme. Les passionnés de Stendhal, de Kafka, de Sartre, trouvent Laurent Pasquier artificiel, et singulièrement intellectuel.

Intellectuel est un mot péjoratif aujourd'hui. Penser pour beaucoup, signifie s'abandonner sans contrôle, — au moins sur le papier, — au torrent, au petit ruisseau, des opérations psychologiques spontanées. Toute velléité d'intervenir dans ce déroulement *naturel* apparaît comme une profanation de la pensée à l'état pur. Toute intervention de sa volonté dans le destin d'un personnage est sacrilège.

Avant de revenir à Laurent Pasquier, notons que s'il est des précurseurs à cette humanité de *minus habens* à quoi l'on voudrait aujourd'hui circonscrire l'humain, s'il est avant Sartre ou Queneau des héros de l'hyperémotivité, de la timidité pathologique, de l'aboulisme, de l'instabilité mentale, des gibiers de psychiâtre en un mot, c'est bien chez Duhamel où ils n'ont toutefois que leur importance statistique. Qu'on revoie dans la *Pierre d'Horeb* le vendeur du Bon Marché, celui qui écrit ses œuvres complètes sur le papier d'emballage de ses rubans; qu'on relise dans la *Nuit de la Saint-Jean* la scène du peintre avec la petite fille dans le train: on voit aussitôt dans quel sens il eût suffi de corser tout cela pour en faire la substance de nos romans les plus modernes. Avec le Jean-Paul Sénac du *Désert de Bièvres* et des *Maîtres,* on eût fait sans mal un Roquentin. Mais il y a Salavin surtout. Si le héros de *Confession de minuit* s'appelait Salavine ou Salavinoff, on l'aurait déjà découvert, l'auteur aurait pris place entre Faulkner et Dostoiewski, parmi les modèles du jour; et, d'aventure, ce Salavinoff, on eût trouvé sa psychologie *bien russe*.

Mais Laurent Pasquier m'attire et me plaît justement parce qu'au lieu de s'abandonner à l'irrationalisme par lassitude du rationalisme, ou par lassitude tout court, il reste lucide, et ferme somme toute. Qu'on relise les *Pasquier* avec l'attention qu'ils méritent, et l'on verra que Laurent Pasquier sur la désintégration de la personnalité, sur l'incohérence de l'individu, sur l'étrangeté du fonctionnement du cerveau, en sait aussi long que Kafka, que ceux qui l'ont trop lu. S'abandonner à l'interminable description du flot mental élémentaire, à l'écriture automatique en prose, aboutit à une espèce de *naturalisme,* aussi monotone, aussi fastidieux à force, aussi faux enfin que l'autre. Plus encore que Zola ne cultivait une prédilection pour l'ordure humaine externe, le roman récent s'appesantit sur une ordure humaine intérieure, s'en délecte, en rajoute peut-être. On défendra, on défend déjà *justement* cette cryophagie psychologique exactement comme on a défendu les parti-

pris de Zola : c'est un nouveau réalisme ; — cette ordure existe, pourquoi l'ignorer ? Son étude apportera sans doute à l'homme quelques enseignements précieux sur soi-même, — comme l'autre. Mais c'est là sur la nature humaine une vision toujours unilatérale, une généralisation toujours arbitraire. Bourget prétendait qu'il n'est pas d'âme humaine au-dessous de cent mille francs de rente. Les jeunes romanciers d'aujourd'hui croient trop volontiers peut-être que l'âme humaine commence à devenir intéressante aux frontières de la psychopathologie seulement.

●

Laurent Pasquier représente, aux confins du rationalisme et de l'anti-rationalisme, entre les deux guerres, la présence de la santé. On ne surestimera jamais l'importance de la *santé* dans l'œuvre de Duhamel, — de toutes les santés. Pasquier père est l'image même de la vitalité, Laurent est solide, et Joseph est « une belle bête, une forte bête ». La famille Pasquier se porte bien, c'est sans doute un de ses caractères essentiels. Les femmes aussi, dans l'œuvre de Duhamel, si discrètes que les érotomanes de la littérature et de la critique ne les aperçoivent même pas, sont toujours admirablement saines : Annette de la *Pierre d'Horeb*, et dans les *Pasquier* : Hélène Strohl, Catherine Houdoire, Laure Desgroux, toutes grandes, bien portantes, avec un je ne sais quoi de sculptural, « des corps fastueux », dit Duhamel en quelque endroit. Sans parler de Cécile, ni de Suzanne. Duhamel s'arrête toujours, si peu que ce soit, devant l'image de la santé, — il ne manque presque jamais, chez un personnage, de souligner l'éclat des dents par exemple. Hors des *Pasquier*, plus d'une fois sous sa plume on trouvera des phrases de ce genre : « j'ai quarante ans, j'ai cinquante ans, j'en ai soixante, je suis encore solide, vigoureux même... » Les gens bien portants ne pensent pas avec leurs toxines, ou moins que les autres.

●

Non seulement Laurent Pasquier n'est pas un héros *artificiel*, mais il est un homme vivant, il existe, il s'appelle Jean Rostand. Je suis même étonné qu'on n'ait pas aperçu plus tôt la parenté d'aventure intérieure entre le biologiste des *Maîtres* et celui des *Chromosomes*. Non que Duhamel ait pris modèle sur Jean Rostand : malgré une allusion cursive, dans le préambule des *Pasquier*, je suis presque sûr qu'il n'a jamais pensé à Jean Rostand pour peindre et racon-

ter Laurent (2). Son expérience d'étudiant, puis de médecin, de chirurgien, suffit à garantir la qualité autobiographique de Laurent : la *Chronique* des Pasquier, ce sont bien les *mémoires imaginaires* de Georges Duhamel. Mais nul doute que les mémoires authentiques de Laurent Pasquier s'appelleraient aisément les *Pensées d'un Biologiste*.

Parenté d'autant plus étonnante qu'elle dépasse l'aventure philosophique proprement dite. Dans *Vue de la Terre Promise* (1934), Laurent participe à une entreprise de vulgarisation scientifique ; et il écrit ceci, dont Jean Rostand pouvait faire l'épigraphe de son œuvre à peine commencée : « Mettre des notions complexes à l'échelle des âmes simples, c'est un travail dangereux mais qui n'est pas sans attrait. » Je pense également que l'historiographe un peu triste de la famille Pasquier, que le Laurent jeune et tourmenté par ses rapports avec l'argent nécessaire et salissant, que le Laurent du billet de mille pouvait écrire aussi les *Familiotes*, et le *Journal d'un caractère*, ou *Julien*. Mais c'est évidemment par leur pensée que le biologiste imaginaire et son confrère authentique sont vraiment frères.

Ils sont d'accord tous deux, et c'est sans doute la grande originalité de ces rationalistes, pour avouer leur mal. « Comme à peu près tous les cœurs, dit Jean Rostand, le mien souhaiterait la persistance de la personne » ; ou bien : « Pour supporter la vie, l'homme n'aurait pas trop du secours de toutes les vérités, et de toutes les illusions ». Laurent, de son côté, rapporte ces mots de son maître Censier qui définissent à la fois le maître et l'élève : « Je crois à l'âme. Je ne peux pas ne pas croire à l'âme. Et je voudrais, bien sûr, que mon âme fût immortelle. » Mais ils sont d'accord également pour défendre leur esprit contre les fantômes du cœur : « Je n'ai pas le fol orgueil de croire mon âme immortelle, poursuit Renaud Censier. Je ne peux pas. Tout me dit que c'est impossible. Je suis ce qu'on appelle un rationaliste. Je suis aussi un homme très malheureux ». Et Jean Rostand dit, d'une voix qui tremble moins : « Le règne de la science a ouvert une sorte d'époque glaciaire dans l'histoire spirituelle de notre espèce : il n'est pas encore absolument démontré que la frileuse âme humaine puisse résister au climat rigoureux de la raison. » Ou encore, à l'adresse des métaphysiques irrationalistes de la panique : « Ne pas croire qu'une chose existe parce qu'il serait trop horrible qu'elle n'existât pas. Il n'y a pas de preuve par l'horrible ».

---

(2) « Pour surcroit de raisons, dit Laurent, je renvoie mes censeurs à mon confrère biologiste Jean Rostand. Ce jeune savant de mérite, qui est aussi un psychologue attentif, se prononce fort clairements, etc. » (Notaire du Havre, p. 38).

Laurent Pasquier souscrit donc à toutes les formules de Jean Rostand. C'est Jean Rostand qui définit encore, en se définissant soi-même, les rationalistes inquiets qui forment Laurent, les Chalgrin, les Censier, serviteurs de la vérité scientifique, mais « qui ne s'y rendent point sans détresse ». Et c'est Jean Rostand qui donne aussi la meilleure définition de Laurent Pasquier, lorsqu'il écrit : « Je suis un biologiste anxieux. »

●

Une telle définition suffit à expliquer pourquoi l'on reproche à Laurent Pasquier son *intellectualisme :* il représente une race d'hommes rares dans la littérature française, la race de ceux qui servent de traits d'union entre les lettres et les sciences. Quand on a nommé Fontenelle et Diderot, Voltaire à peine et puis Taine, on a peut-être épuisé cette famille d'esprits qui ont senti chez nous, au delà du XVIe siècle, la nécessité d'une culture complète ; et par culture complète j'entends une liaison réelle et profonde et vivante, une synthèse assimilée de la culture scientifique et de celle qu'il est convenu d'appeler littéraire. Il faut aller très loin pour retrouver cet appétit de culture complète. Aujourd'hui, la pensée d'un Sartre pourrait sortir tout droit de spéculations du XIIIe siècle ; elle ignore tout de la biologie, de la géologie, de la physique et de l'astronomie. Qu'on revoie, sommairement même, un tableau de l'esprit français ces derniers siècles, et l'on mesurera, non loin de Roger Martin du Gard, l'originalité de Laurent Pasquier, de Jean Rostand. La Renaissance, du XIIIe au XVIe siècle, a fourni des types admirables de grands cerveaux synthétiques où le savoir et l'art d'un temps s'intégraient de façon cohérente. Le XVIIe, en France au moins, réprima cette forme d'immense curiosité humaine organisatrice, qui survit à demi-souterraine et ressurgit au XVIIIe. Là de nouveau l'esprit français tente un grand effort pour embrasser la production tout entière de l'esprit humain, sans se limiter aux règles qui conviennent à la tragédie, l'ode ou l'oraison funèbre. Puis le XIXe établit le divorce entre lettres et sciences : on n'a pas souvent l'impression que les grands écrivains d'alors aient lu, compris, vécu l'enseignement de Lamarck, de Darwin, ou Claude Bernard ou Pasteur. La science n'aide plus à former vraiment d'écrivains, elle procure des schémas simplistes de seconde main. A Lavater, à Geoffroy Saint-Hilaire, Balzac accole un Swedenberg, un Mesmer ; et c'est un original, il les a lus, il y croit, comme à Vico, Michelet. Mais sur ce point-là, Zola, Brunetière sont des élèves mal doués de Darwin et c'est tout. Hugo, Lamartine ou Musset, Gautier, Banville ou Baudelaire, qu'ont-ils trouvé dans la science de leur temps, sinon çà et là quelques *pré-*

textes ? Le XXe siècle a maintenu ce divorce. Einstein ou Freud offrent à des plumes ce troisième ordre des plaisanteries faciles ou des canevas de passables romans, des *systèmes*. Mais qu'est-ce que Claudel ou Gide, qu'est-ce qu'Eluard même, visiblement et profondément, savent des problèmes de la science de notre temps ? Laurent Pasquier parut un intellectuel uniquement parce qu'il s'émouvait de problèmes qui n'émeuvent pas la littérature en France : les problèmes scientifiques.

●

Comme Jean Rostand, il fut donc un *rationaliste anxieux*. Rien de plus démodé pour la masse des esprits pressés qui fournissait vers 1900 des rationalistes sectaires ou béats, sectaires et béats; et qui fournit aujourd'hui des irrationalistes outrecuidants.

Le rationalisme sectaire, c'est par exemple dans les *Maîtres* le professeur Rohner : « Nous n'avons qu'un instrument sûr, fidèle et maniable : notre raison. Le reste est faillible, dérisoire, aveugle. Le reste nous ramène à la barbarie tâtonnante. Alors, pas de compromis. Tout se doit expliquer, pour nous autres hommes, par la raison et seulement par la raison. Vous me comprenez bien : *s'il y a d'autres explications, je ne veux même pas les entendre...* » En face de lui s'élèvent le professeur Censier, de la *Nuit de la Saint-Jean*, et le professeur Chalgrin, des *Maîtres*. Ce sont, eux aussi, des *biologistes anxieux*, des *rationalistes anxieux*. Ils disent que les voies de la découverte scientifique sont encore obscures; ils savent, comme Charles Nicolle que Censier peint peut-être en partie, qu'il y a une *biologie de l'invention*. Surtout, *ils sont sensibles à toutes les critiques accumulées contre le rationalisme :* ils sont attentifs, mais sans être vraiment ébranlés. Comme Jean Rostand, leur rationalisme les rend malheureux; mais comme Jean Rostand, ils ne trouvent pas que ce soit suffisant pour le renier : « Le rationalisme est un corset très dur et très lourd; mais qu'il ne faut pas abandonner. Je suis toujours rationaliste » , dit Chalgrin.

Laurent Pasquier a été l'élève de tels hommes. Sa grandeur, *à sa date*, est de les continuer. Je dis sa grandeur : en effet, depuis quarante ans, des solutions radicales étaient proposées à la crise du rationalisme : retour à la foi, bergsonisme, existentialisme et toutes ses variétés de solipsisme amélioré. Le propre de toutes ces solutions, ç'aura été le grand mérite d'Albert Camus de l'avoir souligné en français dans le *Mythe de Sisyphe*, c'est de se servir de la raison pour l'ébranler; puis de proposer un saut hors de la raison, pour pouvoir ensuite, et librement, *raisonner* à

partir d'un postulat irrationnel indémontrable. Le difficile, dit Camus, ce serait de ne pas sauter, de rester au bord de l'abîme où la science et la raison semblent avoir tant de mal à garder leur équilibre. Mais Camus lui-même, au cours du *Mythe de Sisyphe,* est un Laurent Pasquier qui ne sait pas rester ferme, et sombre *à sa façon* dans le gouffre irrationaliste. en protestant que sa manière d'y tomber reste la seule bonne; il se distrait à se regarder tomber: c'est son *divertissement.*

Toute l'argumentation de Camus établit, contre l'irrationalisme et l'existentialisme, que le problème de l'existence de Dieu, — (car c'est de cela qu'il s'agit en fin de compte) n'admet pas *la preuve par l'absurde.* C'est exactement la position de Jean Rostand: il n'y a pas de preuve par l'*horrible*.

C'est la solution de Laurent Pasquier. C'est la leçon de Duhamel, et il faut le souligner: *Laurent Pasquier reste le héros central de sa Chronique, le porte-parole*. La conversion de Cécile est sans doute une expérience de Duhamel sur lui-même, une hypothèse; mais latérale, et ratée. Entièrement décrite de l'extérieur, elle est dépourvue de pouvoir de persuasion. Jusqu'au bout Laurent la rejette, il refuse de faire le saut. *Duhamel un jour se convertirait-il au catholicisme le plus orthodoxe, comme Jean Barois, qu'il ne serait plus en son pouvoir de modifier la signification de Laurent;* que le personnage de Laurent resterait, en dépit de tout avatar biographique, cette espèce de testament d'un homme au point culminant de sa lucidité, — comme le testament de Jean Barois. Et *Laurent restera l'incarnation originale d'une crise du rationalisme supportée sinon résolue.* Un monarchiste aurait pu écrire: Balzac et nous; mais non pas, sinon pour s'accabler: Maxime de Trailles et nous. De même, d'excellents catholiques ont pu écrire un *Duhamel et nous:* ils ne pourront jamais écrire un *Laurent et nous.* Rousseaux n'a pu profiter que de faiblesses pour écrire un *Humanisme dévôt de Georges Duhamel.* Laurent sur ce point restera toujours plus fort que Duhamel, parce qu'il *est* Duhamel peut-être, vraiment Duhamel.

Croire que la leçon des *Pasquier,* celle des *Pensées d'un biologiste* soient périmées, serait une illusion. Antithèses historiques au rationalisme cassant de la fin du XIXe siècle, obstinément ignorants du marxisme, les irrationalistes ont donné, en *inquiétant* ce rationalisme insuffisant, tout ce qu'ils pouvaient donner. L'anti-rationalisme du début du XXe siècle, — exploité par la bourgeoisie déclinante, — aura pour effet surtout de faire serrer de près l'exercice de l'intelligence, de l'obliger à corriger, à améliorer ses mé-

thodes. Bergson ou Planck auront eu valeur surtout polémique : ils mènent au rationalisme moderne plus rigoureux, qu'ils auront purgé de la *suffisance* mécaniste et dogmatique.

Il n'est pas mauvais que le héros d'un livre incite à dépasser plutôt qu'à suivre : c'est le sort de Laurent, ce grand frère un peu trop prudent, sans doute, un peu trop facilement désabusé, de nos générations. Fût-ce en dépit de Duhamel, il enseignait lui aussi provisoirement, qu'*on peut suffoquer dans la raison mais s'y tenir*. Au début de 1908, il signait une de ses lettres avec cette formule : « L. P., rationaliste du siècle nouveau ». Ou mieux : « L. P., néo-rationaliste ». Le siècle a bientôt cinquante ans, l'on peut dire que ne point pas ce néo-rationalisme annoncé, parce qu'il devait être une espèce de transaction peut-être, dans l'esprit de Duhamel, entre la science et la foi. Le rationalisme attentif auquel il aspirait s'appelle aujourd'hui le matérialisme dialectique, à côté duquel il est passé sans y reconnaître la réponse à ses appels. Mais ceci est une autre histoire, et non plus celle de Duhamel : celle de ses lecteurs qui l'ont dépassé.

GEORGES MOUNIN.

A. K. COOMARASWAMY ET LA PENSÉE DE L'INDE

Il y a un an, le 9 septembre 1947, la mort enlevait Ananda Kentish Coomaraswamy, l'un de ceux qui ont essayé avec le plus de succès d'approfondir la pensée de l'Inde. Une série d'ouvrages et d'articles, traduits en notre langue, avaient fait connaître son nom en France (1). Spécialiste des arts de l'Islam et du Moyen-Orient, il avait consacré une part toujours plus grande de son étonnante activité à rechercher le sens des formes symboliques qu'il rencontrait; et cette recherche l'avait conduit à étudier ou à réétudier les textes fondamentaux du Brâhmanisme et du Bouddhisme. Nous croyons rendre à sa mémoire l'hommage qui convient en parlant ici d'un de ses derniers livres, *Hinduism and Buddhism*, où il a résumé ses principales conclusions touchant le sens des deux grandes traditions de l'Inde (2). Comme ces sujets sont très complexes et que l'ouvrage est lui-même très condensé, nous nous bornerons à insister sur les deux idées centrales autour desquelles s'ordonne son contenu, dans l'une et l'autre de ses deux parties. Ces deux idées sont la notion vêdique du sacrifice et la conception bouddhique du « soi » (3).

---

(1) *Les sculptures çivaïtes* (en collaboration avec A. Rodin, E. B. Havel et V. Goloubew) (1921), *La Danse de Shiva* (1922), *Les Arts et Métiers de l'Inde et de Ceylan* (1924), *Pour comprendre l'art hindou* (1926), *Les miniatures orientales de la collection Goloubew* (1929), *La sculpture de Bodhgayâ* (1935), articles parus dans les *Etudes traditionnelles* au cours de ces dix dernières années.

(2) Une traduction française d'*Hinduism and Buddhism* doit paraître chez Gallimard.

(3) Fils d'un Cinghalais d'origine hindoue et d'une Anglaise, Coomaraswamy était né à Colombo en 1877. Après des études en Angleterre, il occupa divers postes dans l'Inde, puis entra dans le personnel technique du *Museum of Fine Arts* de Boston, établissement où il passa les trente dernières années de sa vie. Docteur *honoris causa* des Universités de Londres, New-York et Ceylan, il était vice-président de l'*India Society* de Londres et membre d'autres sociétés ou instituts savants. Son œuvre est imposante — une quarantaine de livres et dix fois plus d'articles — et son rayonnement a été grand, surtout dans les pays anglo-saxons et dans l'Inde.

Ses deux ouvrages principaux sont les *Eléments of Buddhist Iconography* (1935) et *Hinduism and Buddhism* (1943) dont nous allons parler. Un dernier ouvrage non posthume est paru l'été dernier en Suisse: *Time and Eternity* (Ascona, 1947).

•

Le sacrifice nous paraît reposer sur cette idée que les choses vraiment précieuses ne se laissent pas prendre purement et simplement : il faut payer pour les avoir. Le vol et l'« exploitation » ne les concernent pas. Pour la pensée traditionnelle, l'essence de l'homme est intellectuelle (non pas « rationnelle ») et son « bien » est la vérité, nous voulons dire la vérité au sens fort du terme, celle qui ne dépend pas de certains postulats ou de certaines ignorances. Cette vérité-là est plus que l'hypothèse, même « vérifiée », du positiviste, plus que l'exactitude formelle du logicien : elle est la satisfaction complète de l'intelligence, la réalisation totale de ses possibilités. A ceux qui la recherchent, elle demande pour ainsi dire des preuves sérieuses de leur attachement, elle impose des hauts faits, des aventures inouïes, qui se résument en ces mots : renoncer aux biens apparents, entendons à ce qui n'a pas en soi la totalité ou la perfection de son sens, qui est simple jeu extérieur de l'intelligence et au fond la déçoit. Ainsi l'idée qui est à la base du sacrifice est qu'il faut choisir entre la vérité et l'apparence et qu'on acquiert la première au prix de la seconde, ce qui, en somme, n'est pas un mauvais marché. Ce petit préambule terminé, nous abordons maintenant l'exposé de Coomaraswamy.

Il est un Sacrifice premier, archétype de tous les autres et dont parlent toutes les mythologies : c'est celui par lequel la Vérité devient simple apparence (elle n'est plus alors parfaitement intelligible), par lequel l'Un devient multiple et l'Infini fini. Toutes les possibilités sont renfermées dans la Vérité première, « qui peut être désignée comme la Personne, le Père, la Montagne, l'Arbre, le Dragon ou le Serpent infini ». Dans l'Inde, le Serpent Vritra est tué et démembré par Indra. « Tous les dieux, tous les êtres, toutes les sciences et tous les biens sont retenus par Python, le « Constricteur », qui ne les laisse pas échapper qu'il n'ait été abattu, obligé de s'ouvrir et de haleter : de ce Grand Etre sont exhalées les Ecritures, le Sacrifice, ces mondes et tous les êtres ». Ce qui pour nous est positif, la production de l'univers, est négatif par rapport à l'Intelligence une : c'est une division, un affaiblissement, une obscuration. Mais toute cette négativité n'est encore que celle de l'apparence : la limite qui nous contraint est bien quelque chose de positif ; et elle ne se limite pas elle-même. L'obscurcissement de l'Intelligence, sa scission en facultés limitées telles que les sens, la mémoire ou la raison, ne sont que des jeux illusoires de l'ombre et de la lumière. La Vérité première (ou dernière) n'en est pas affectée,

car elle brille par elle-même; en elle tout est donc positif, elle est pure de toute ignorance.

Le Sacrifice une fois consommé et l'univers apparu, ce qui était germe et possibilité dans le Principe est devenu réalité et existence, mais toujours relié au Principe un, qui à son tour en chacun de nous est devenu germe et possibilité. Ainsi sommes-nous la pierre d'où peut jaillir l'étincelle, la montagne sous laquelle Dieu est enterré, la peau ophidienne qui le tient enfermé. L'individualité du « toi » et du « moi » est « la prison psycho-physique, le Constricteur, qui a englouti l'Un, afin que nous puissions être... Ainsi Celui en lequel nous étions emprisonnés est maintenant notre prisonnier; en tant qu'« Homme intérieur », il est enfoui et caché dans l'« homme extérieur ». C'est à son tour de devenir le Tueur du Dragon ». Son ennemi, comme le nôtre, c'est notre « moi » individuel et limité, notre « soi » au petit sens du mot.

Si l'univers naît physiquement du sacrifice, l'homme en « renaît » spirituellement ; et le second sacrifice est une expiation du premier. Il s'agit de reconstituer en nous la divinité démembrée; pour l'Hindou, la construction de l'autel où brillera le Feu destructeur de l'apparence sera le premier symbole de cette reconstruction. Le sacrifice est l'œuvre par excellence, celle autour duquel toute la vie humaine, individuelle et sociale, va s'organiser. Le roi est le maître du sacrifice, qu'il offre pour toute la communauté et qui fera descendre sur elle ce « courant de richesse » que symbolise la pluie: celle-ci descend du ciel pour finalement, sous forme de plante et après être passée par la terre, nourrir et réjouir les hommes. Le sacrifice se rattache ici à trois idées, toutes trois fort peu modernes. La première est que l'univers n'est pas une horloge, nous voulons dire que, comme l'homme, il réagit sur tous ses plans et non pas seulement suivant les schèmes très étroits de réactions mécaniques et extérieures. La seconde est que les plus grandes faveurs que l'homme puisse désirer sont d'ordre intellectuel, c'est dire qu'elles ne peuvent faire l'objet d'aucune constatation « objective » et indiscutable. La troisième est enfin que la réalité est infinie, de sorte que rien ne limite en principe les résultats du sacrifice. « Le sacrificiant sait que, quoi qu'il donne, il recevra pleine mesure en échange; ou plutôt, une mesure encore plus pleine, car, tandis que son propre trésor est limité, celui de son partenaire est inépuisable ». Pour parvenir à la vérité une et totale, il faut briser, « écraser », nos limitations intellectuelles; et celles du « moi » individuel sont les premières de toutes. C'est donc le « moi » qui est le sujet premier ou principal du sacrifice; c'est pourquoi celui-ci est avant tout intérieur et pourquoi le sacrifiant s'y identifie lui-même avec la victime. Mais,

offrant son « moi », il sacrifie seulement ses limites, l'épais tissu d'apparences qui le sépare de son être véritable ; et il reçoit en échange — réalisant le γνωθι σεαυτον — la connaissance de son « Soi », laquelle représente une acquisition définitive. Le bon état de l'univers présuppose ainsi, entre les hommes et les dieux, des échanges incessants, un « commerce » plein de mouvement, où chacun s'efforce, non pas de prendre, mais de donner le plus qu'il peut. Ce commerce est le produit de la confiance, et même de l'« amour » (au sens intellectuel, non sentimental, du mot), de même que l'univers est le produit de l'amour du Ciel et de la Terre, de la Vie et de la Mort, ou, pour parler un langage pythagoricien, de l'Infini et de la Limite. « Ce que nous appelons « développement du monde » et « création » est seulement un jeu que l'Esprit joue avec lui-même... Nous autres (modernes), qui jouons si désespérément le jeu de la vie pour des enjeux temporels, pourrions jouer avec Dieu le jeu de l'amour pour des enjeux plus élevés : notre être et le sien. Nous jouons les uns contre les autres pour de simples richesses, nous qui pourrions jouer avec le Roi qui offre son trône et tout ce qu'il a contre nos vies et tout ce que nous avons : un jeu dans lequel plus on perd et plus on gagne ».

Deux idées, en rapport avec celle du sacrifice, reçoivent un certain développement : celle de la connaissance du Soi (« théologie et autologie sont une seule et même chose ») et celle de l'ordre social. Tout cela est également important ; mais nous devons nous borner à ce que l'auteur apporte de plus nouveau (4). Les travaux, malheureusement dispersés, de Coomaraswamy sur le *Vêda* sont certainement uniques en leur genre et des plus intéressants. Il en ressort notamment que les textes de cette célèbre collection, où, exception faite pour la doctrine oupanishadique du Soi, les modernes n'ont guère vu que bizarreries et banalités, recèlent beaucoup plus de sens qu'une « théologie » purement conceptuelle n'en peut contenir. Sans doute se prêtent-ils moins bien à l'application des procédés logiques ; mais cet inconvénient nous paraît compensé par certains avantages, car la « lettre » n'est pas toujours la servante de l'esprit et il n'est peut-être pas très opportun de livrer aux discussions des hommes ce que les mots n'expriment pas adéquatement.

●

Le passage des textes brâhmaniques aux *suttas* bouddhiques a donné à beaucoup de lecteurs occidentaux l'im-

(4) La question de l'ordre social a été reprise par l'auteur, au moins sous un de ses principaux aspects, dans *Spiritual Authority and Temporal Power in the Indian Theory of Government* (American Oriental Society, New Haven, Connecticut).

pression d'une réforme comparable à celle (vraie ou supposée) de Socrate ou au Protestantisme : plus de métaphysique, plus de cosmologie, mais la considération de l'homme et de son besoin essentiel : sortir de la douleur, renoncer au désir. D'où le vif succès du Bouddhisme dans certains milieux occidentaux, qui y ont vu le type même de la « morale sans Dieu et sans dogmes ». « Dans son état de pureté (originelle), écrivait en 1911 Winifred Stephens, le Bouddhisme ignorait l'existence d'un Dieu ; il niait celle d'une âme ; il était moins une religion qu'une loi éthique ». Coomaraswamy s'élève contre cette conception qui, plus ou moins ébranlée aujourd'hui chez les érudits, subsiste encore dans ce qu'il appelle les « exposés populaires ». « Plus superficielle est l'étude que l'on fait du Bouddhisme, et plus il semble différer du Brâhmanisme d'où il est sorti ; plus profonde est notre étude, et plus il devient difficile de les distinguer l'un de l'autre et de dire en quoi le Bouddhisme est « hétérodoxe »... Nous sommes obligés de supposer que, si le Bouddhisme a été tant admiré, c'est surtout pour ce qu'il n'est pas ». Les erreurs d'interprétation, du reste, ne concernent pas seulement le Bouddhisme. Au début de l'ouvrage, l'auteur avait observé : « Bien qu'il y ait déjà plus d'un siècle que les textes, anciens et tardifs, et les pratiques de l'Hindouïsme sont étudiés par les savants européens, on exagère à peine en affirmant qu'on arriverait à une interprétation exacte de l'Hindouïsme en prenant purement et simplement le contre-pied de la plupart de celles qui en ont été présentées, soit par les savants européens, soit par des Hindous formés à nos modes de penser sceptiques et évolutionnistes ».

D'une façon générale, Coomaraswamy reproche surtout deux choses aux spécialistes du Bouddhisme. La première est de ne pas connaître le *Vêda* assez à fond ; la seconde est de négliger la double interprétation du mot « soi » qui ressort d'une série de textes bouddhiques. D'un côté, mainte expression ou assertion acceptée comme « purement bouddhique » se retrouve dans le *Vêda*. En outre, de nombreux rapprochements peuvent être établis entre la « légende » du Bouddha, laquelle n'est pas historique, ou pseudo-historique, mais symbolique, et les mythes vêdiques d'Agni ou d'Indra. La raison de ces ressemblances, c'est qu'Agni et Indra sont, dans le Brâhmanisme, les archétypes divins du prêtre et du roi, alors que le Bouddha unit en lui les deux dignités et les pouvoirs correspondants.

Plus importante est la question du « soi », car c'est principalement sur ce point que le Bouddhisme paraît s'opposer au Brâhmanisme. Les *Upanishads* répètent à satiété que l'être permanent et véritable de l'homme, son « soi » (en sanscrit *âtmâ*), c'est l'Esprit infini, brillant par lui-même,

Brahma, qui réside invisible en son « cœur » — c'est-à-dire au centre de ces apparences physiques et psychiques qui sont prises communément pour son être même. Non moins inlassablement, le Bouddha enseigne que le « soi » (toujours *âtmâ,* ou son équivalent pali *attâ*) est illusoire et qu'il n'est qu'un composé entièrement explicable par la loi de « production conditionnée », suivant laquelle les êtres et événements du monde ne sont que les résultats inéluctables d'actions antérieures. Le Bouddhisme n'en accepte pas moins les deux idées hindoues du *samsâra* (perpétuel mouvement et écoulement des choses, παντα ρει) et de la délivrance qui en fait sortir ; et ces idées sont évidemment pour lui fondamentales. Une question se pose donc, et elle est posée dans certains textes : si le soi n'est qu'une apparence conditionnée, qui transmigre ? et qui est délivré ?

La réponse, nous dit Coomaraswamy, se trouve dans la distinction, expresse en certains textes bouddhiques, du « petit soi » et du « grand soi » (5). Le premier est l'être apparent et empirique, le « moi » incorporé, qui se distingue des autres individus et s'oppose à eux : c'est lui seul qui est déclaré composé et transitoire. Le second, déclarent les textes en question, est ce que l'être a de plus cher ; il est le maître et le but du (petit) soi, il est Brahma, il est différent de tout ce que nous appelons moi ou soi. Les écritures orientales ne comportent pas de majuscules : il suffit d'en donner une au « grand *Soi* » pour que tout s'éclaire et que les deux notions ne puissent plus être confondues. L'ignorance, par laquelle l'être est entraîné dans la giration universelle, consiste à prendre le soi pour le Soi ; nous en trouvons un exemple célèbre dans le *Cogito, ergo sum* de Descartes. En déclarant que le Soi est au delà des limitations, le Brâhmanisme admet que le moi ignorant est extérieur au Soi ; il le déclare expressément impermanent et illusoire. En déclarant composé et impermanent le petit soi fondé sur l'ignorance, le Bouddhisme se réfère à un état simple et permanent, qui est celui de l'être délivré, du *Nirvâna* transcendant et infini. Les deux doctrines ne sont donc pas opposées ; elles diffèrent seulement par la forme et n'insistent pas sur le même point. Nous dirions volontiers que le Brâhmanisme est plutôt positif et affirmatif, le Bouddhisme plutôt négatif et dépouillé ; et l'on pourrait être tenté de les comparer aux théologies positive et négative (« cataphatique » et « apophatique ») de l'Occident ; mais, alors que ces théologies correspondent à des points de vue différents, respectivement inférieur et supérieur, les deux points de vue

---

(5) Cette distinction n'est pas à proprement parler une « découverte » de Coomaraswamy. Il y a un demi-siècle, l'essayiste Lafcadio Hearn l'avait exactement reproduite, d'après des sources japonaises, dans *Kokoro* (XII, note finale). Mais Coomaraswamy l'a très utilement rappelée et il est sans doute le premier à l'avoir replacée dans sa perspective intellectuelle exacte.

coexistent dans l'une et l'autre des deux traditions orientales. D'autre part, le Bouddhisme est constitué autrement que l'Hindouïsme et il possède, dans le *Hînayâna,* un enseignement simplifié, donné en langue populaire et ouvert à tous, qui pour autant diffère considérablement des enseignements brâhmaniques, lesquels sont toujours plus ou moins savants et « réservés »; et il va sans dire que cette facilité apparente du *Hînayâna* n'a pas été une des moindres raisons de son succès en Occident.

•

Hinduism and Buddhism touche à beaucoup d'autres points et l'on y trouvera, surtout dans les notes, de nombreux rapprochements avec les pensées grecque et chrétienne. La forme, artistique ou mythologique, était pour Coomaraswamy directement parlante et expressive, pleine de sens et d'intelligence. Aussi, derrière sa variété, avait-il vite retrouvé l'unité de cette sagesse ou métaphysique universelle (l'« ordre éternel » des hindous et des bouddhistes) qui est « toujours et partout en accord avec elle-même » et qui, pourrait-on ajouter, a été, en Occident, détruite et recouverte par l'aristotélisme. Mainte obscurité subsiste dans ces sujets difficiles, il ne peut être question d'éliminer complètement le mystère, ni même de le faire disparaître en grande partie. Il n'en reste pas moins que les très grandes lignes d'une théorie de l'Absolu, de l'intelligence, de l'homme et de sa « voie » spirituelle émergent aujourd'hui avec une netteté saisissante. Ananda K. Coomaraswamy est l'un des premiers qui, à travers les oppositions et les controverses, ont aperçu ou reconnu ces vérités fondamentales et qui ont attiré l'attention sur elles.

ANDRÉ PRÉAU.

LE VERBE CONSTRUIRE

A FERNAND POUILLON.

De toutes les sciences qui se proposent le mieux-être de l'homme, l'architecture est sans doute la plus générale et, partant, la plus difficile à nommer.

Ce caractère infini des connaissances qu'elle suppose en fait moins un art qu'une étude. moins un exercice précis qu'une évolutive série d'expériences. De la demeure troglodyte au gratte-ciel, le souci de répondre aux multiples questions de l'habitat et du comportement ne s'est jamais interrompu.

Au terme du plan d'exécution, obédiences morales, satisfactions spirituelles et besoins physiques murmurent à l'oreille de son auteur : Arrête-là ces choses qui sont un mieux mais non le Bien.

L'homme du vingtième siècle peut orner ses murs de panneaux primitifs, se vêtir des laines d'Omphale, demander son délassement à la baignoire de Poppée ou travailler sur la table de Montaigne...

L'hygiène respiratoire, les isolements sonore et thermique, l'accélération de ses déplacements ne sauraient cependant tolérer les venelles du Moyen Age.

C'est, en vérité, que les objets s'immobilisent plus rapidement que le décor dont ils deviennent assez tôt les acteurs pratiquement immuables. Aussi, le contenant et ses ordonnances dépassent-ils de très loin dans les veilles de l'architecte les agréables

licences du contenu sur lequel règnent les ingénieurs, les techniciens mineurs et les ensembliers.

L'architecte est donc par excellence le médiateur que la vie s'est choisi entre l'homme et l'espace.

Il s'efforce d'établir, en quelque sorte, une mathématique humaine, et de coordonner par ce double facteur de l'Utile et du Beau les données innombrables qui situent l'homme entre l'idée et le caillou.

Son travail est d'identifier d'une façon tangible et durable les nécessités d'une société à ses aspirations.

Non seulement l'architecte doit abriter l'homme des éléments, mais il doit encore le faire en respectant suffisamment ces forces pour que les habitants du monde n'en désapprennent point les salutaires assauts : protéger, en un mot, sans affaiblir.

Sa philosophie de l'espace artificiel habitable nous apparaît alors comme une scholastique supérieure.

Par l'ensemble des normes, également dictées par la justesse des rythmes et la richesse des imaginations, l'architecte assume le rôle de « maître à vivre » (1).

Il ne saurait, d'autre part, aller plus vite que les moyens dont il dispose, sous peine grave de retomber dans le gratuit, parfois splendide, souvent stérile.

Plus encore : il lui faut dompter son génie propre au bénéfice du moment, juguler sa fantaisie pour des beautés strictement fonctionnelles, et répondre à son enthousiasme par une sage compréhension des latitudes financières.

Les sens ouverts à toutes les inspirations, mû par les plus nobles mobiles, harcelé par les quatre grands éléments, terraqué par le temps et l'argent, le solide et l'urgent, sollicité par la hardiesse, et courbé devant les réalisations qui l'ont précédé, l'architecte serait le plus malheureux des hommes s'il n'était assuré d'avoir pour maître le Bon-sens,

---

(1) Le Corbusier. Unité d'Habitation de Grandeur Conforme.

la Sagesse à laquelle les Grecs savaient donner si beau visage.

Sans se détourner des merveilles du passé, il doit parfois s'en imposer l'oubli, et pour ce faire, dicter à sa conscience d'homme moderne des disciplines de digestion et d'assimilation (2).

Comme les rayons d'une roue se résolvent en un moyeu — centre absolu de gravité — donnant au mouvement la capitale immobile du point, l'architecte ne peut connaître de bonheur qu'en équilibrant dans son œuvre les différents apports de la connaissance appliquée.

C'est au plus sévère amenuisement des variantes en fonction des possibilités matérielles sans cesse multipliées par le progrès, qu'il peut reconnaître le bien-fondé de son projet et le vouer à l'exécution.

Le Langage ne pouvait mieux couronner ce travail qu'en appelant l'Etre Suprême — quand supposé — « Architecte de l'Univers ».

Ce n'est point une fortuite homonymie qui rapproche les dernières syllabes du mot architecture de l'antique appellation du toît... Si l'on rassemblait tous les écrits touchant à ce domaine, il ne serait d'Alexandrie assez vaste pour en abriter les volumes.

On ne saurait trop insister sur le fait que l'architecture ne se limite pas à l'habitation... Un aqueduc, un parc, une forteresse relèvent aussi bien d'elle qu'une villa ou qu'un immeuble.

En cherchant à déterminer la structure du cadre permettant à des agglomérations humaines de vivre et s'épanouir dans les meilleures conditions (3), *l'architecture s'est engagée dans une voie plus vaste encore : celle de l'Urbanisme.*

Créé en fonction des territoires et des villages avoisinants, en rapport avec l'économie rurale existante, tenant compte des conditions naturelles, des conditions d'abris et du groupement des bois, de la préservation des bords de l'eau et de l'adduction de

---

(2) Cf. Okakura Kakuzo, in « The Book of Tea ». 1925.

(3) Pierre Vago. L'Urbanisme Français. Architecture d'Aujourd'hui, numéros 7-8, 1946.

cet élément (4) la Cité Nouvelle réclame autant de bâtisseurs que d'économistes, de topographes, de géologues, de botanistes et d'hydrauliciens.

L'harmonieux bouquet d'activités qu'elle se promet d'être fait nécessairement appel à tous les domaines dans lesquels ces activités trouveront leur plénitude de rendement.

Pour cette raison, l'architecte doit être averti de la pierre et du fer aussi bien que de la nature des eaux et du cheminement des astres.

Je viens de lire, sous la préface de marbre dont l'annonce Claude Perrault, l'œuvre célèbre de Marcus Vitruvius Pollio : « De Architectura, lib. X ad Caesarem Augustum », dont l'enseignement, pour dépassé qu'il soit, n'en témoigne pas moins de cette application des Maîtres à fixer en formules transmissibles la succession de leurs démarches.

Un architecte contemporain me faisait remarquer, à juste titre, que le mérite de Vitruve se ramenait surtout à la description scrupuleuse des Ordres, canons si précisément énoncés qu'ils ont permis à tous ceux qui par la suite dégageaient de parcimonieuses ruines d'en recomposer les édifices.

C'est exact. Toutefois, par les anecdotes quasi mythologiques prologuant à ses livres, par certains commentaires extra-techniques ou poétiques dans leur confusion même, Vitruve peut retenir et ne pas décevoir l'attention des amis d'une compréhension non seulement profonde mais encore détaillée.

A l'intention de ces lecteurs, nous avons isolé quelques fragments. Ils éclairent assez bien l'intelligence Romaine devant les acquis du monde Grec, voire sa position face à des problèmes que les siècles n'ont pu modifier.

Parmi les nombreuses traductions de Vitruve, rappelons celles de l'Allemand Gualterus Rivius, de l'Anglais Henry Wotton, et de Jean Goujon architecte des Rois François Ier et Henri II. La plus sédui-

---

(4) Cf. « Association for Planning and Regional Reconstruction ».

sante et correcte à la fois demeure celle de Claude Perrault : elle date du 1er Octobre 1684.

Le moins qu'on en puisse dire est que la plume de cet illustre Français n'a point trahi le tour majestueux et — disons-le aussi — quelque peu précieux de Vitruve.

Quand un esprit se sent désigné pour être dans sa partie le porte-parole de son temps, c'est une coquetterie bien excusable que ce peu d'ombre en écharpe à la vérité.

A se méfier ainsi d'une compréhension trop prompte de la part de ses successeurs, Vitruve a laissé passer l'oreille de l'écrivain, angle sous lequel nous avons eu dessein de le présenter ici.

TOURSKY.

M. VITRUVII POLLIONIS DE ARCHITECTURA LIB. X. AD CAESAREM AUGUSTUM

(Premier siècle avant Jésus-Christ)

(FRAGMENTS)

Traduction de Claude Perrault, 1684

De la manière de vivre des premiers hommes, et quels ont été les commencements et le progrès de leur société et de leurs batiments.

(Lib. II. Cap. I).

Anciennement les hommes naissaient dans les bois et dans les cavernes comme les bêtes et n'avaient comme elles qu'une nourriture sauvage. Mais étant arrivé par hasard qu'un vent impétueux vint à pousser avec violence des arbres qui étaient serrés les uns contre les autres, ils se choquèrent si rudement que le feu s'y prit. La flamme étonna d'abord et fit fuir ceux qui étaient là auprès ; mais s'étant rassurés, et ayant éprouvé en s'approchant que la chaleur tempérée du feu était une chose commode, ils entretinrent ce feu avec d'autre bois, y amenèrent d'autres hommes, et par signes leur firent entendre combien le feu était utile.

Ils commencèrent donc les uns à se faire des huttes avec des feuilles, les autres à se creuser des loges dans les montagnes ; d'autres imitant l'industrie des hirondelles faisaient avec de petites branches d'arbres et de la terre grasse des lieux où ils se pussent mettre à couvert. Et chacun considérant l'ouvrage de son voisin, et perfectionnant ses propres inventions par les remarques qu'il faisait sur celles d'autrui, il se faisait de jour en jour un grand progrès dans la bonne manière de bâtir les cabanes. Car les hommes dont le naturel est docile et porté à l'imitation, se glorifiant de leurs inventions, se communiquaient tous les jours ce qu'ils avaient trouvé pour bien réussir dans les bâtiments, et ainsi exerçant leur esprit, ils formaient leur jugement dans la recherche de tout ce qui peut contribuer à ce dessein.

Mais comme de jour en jour à force de travailler aux bâtiments les mains se sont rendues plus habiles, et les esprits sont devenus aussi plus éclairés par l'exercice, ceux qui se sont adonnés à ces choses en ont fait une profession particulière, et de là, comme les hommes n'excellent pas seulement dans la subtilité des sens qui leur sont communs avec les animaux, mais principalement dans celle de l'esprit qui les rend maîtres de tout, il est arrivé que l'industrie qu'ils se sont acquise par la nécessité de bâtir, a servi comme de degré pour parvenir à la connaissance des autres arts, et passer d'une vie sauvage à la politesse et à la civilité dont la nature humaine est capable.

•

De l'ordonnance du batiment, des temples, et de leurs proportions avec la mesure du corps humain.

(Lib. III. Cap. I).

Pour bien ordonner un édifice il faut avoir égard à la *proportion* qui est une chose que les architectes

doivent surtout observer exactement. Or la proportion dépend du *rapport* que les Grecs appellent *analogie*. Ce rapport est la *convenance de mesure* qui se trouve entre une certaine partie des membres et le reste de tout le corps de l'ouvrage, par laquelle toutes les proportions sont réglées. Car jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné s'il n'a cette proportion et ce rapport, et si toutes les parties ne sont à l'égard les unes des autres ce que celles du corps d'un homme bien formé sont, étant comparées ensemble.

Le corps humain a naturellement et ordinairement cette proportion que le visage qui comprend l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front où est la racine des cheveux, en est la dixième partie. La même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, qui comprend ce qui est depuis le menton jusqu'au sommet, est la huitième partie de tout le corps : la même mesure est depuis l'extrémité inférieure du col par derrière. Il y a depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux une sixième partie et jusqu'au sommet une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au dessous du nez. Il y en a autant depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et autant encore de la jusqu'à la racine des cheveux qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième de même que la poitrine. Les autres parties ont chacune leurs mesures et proportions sur lesquelles les excellents peintres et sculpteurs de l'antiquité, qu'on estime tant, se sont toujours réglés. Et il faut aussi que les parties qui composent un Temple aient chacune une correspondance convenable avec le tout.

Le centre du corps est naturellement au nombril. Car si à un homme couché et qui a les mains et les pieds étendus, on met le centre d'un compas au nombril, et que l'on décrive un cercle, il touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds. Et comme le corps ainsi étendu a rapport avec un cercle, on trouvera qu'il est de même à un carré. Car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle

de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la largeur et la longueur sont pareilles comme elles sont en un carré fait à l'équerre.

Si donc la nature a tellement composé le corps de l'homme que chaque membre a une proportion avec le tout, ce n'est pas sans raison que les anciens ont voulu que dans leurs ouvrages ce même rapport des parties avec le tout se rencontrât exactement observé. Mais entre tous les ouvrages dont ils ont réglé les mesures, ils ont principalement eu soin des Temples des Dieux, dans lesquels ce qu'il y a de bien ou de mal fait est exposé au jugement de toute la postérité.

•

DES TROIS ORDRES DE COLONNES, DE LEUR ORIGINE, ET DE LEUR INVENTION.

(Lib. IV. Cap. I).

Dorus, fils d'Helenes et de la nymphe Optique, Roi d'Achaïe et de tout le Péloponèse, ayant autrefois fait bâtir un Temple à Junon dans l'ancienne ville d'Argos, ce temple se trouva par hasard être de cette manière que nous appelons Dorique. Ensuite dans toutes les autres villes de l'Achaïe on en fit de ce même ordre, n'y ayant encore aucune règle établie pour les proportions de l'Architecture. En ce temps-là, les Athéniens après avoir consulté l'oracle d'Apollon à Delphes, par un commun accord de toute la Grèce, envoyèrent en Asie treize colonies, chacune ayant son capitaine, sous la conduite générale d'Ion, fils de Xuthus et de Creüse, qu'Apollon par son oracle rendu à Delphes avait avoué pour son fils. Ion étant entré en Asie conquit toute la Carie, et y fonda treize grandes villes, savoir Ephèse, Milète, Mynte, qui fut abîmée dans la mer et dont on transféra tous

les droits aux Milésiens, Priène, Samos, Teos, Celophon, Chios, Erythrée, Phocée, Clazomone, Lebède et Mélite : cette dernière fut ruinée par toutes les autres villes qui se liguèrent contre elle et lui déclarèrent la guerre à cause de l'arrogance de ses habitants ; quelque temps après la ville de Smyrne fut reçue en sa place parmi les Ioniennes, par une grâce particulière du Roi Attalus et de la Reine Arsinoë. Ces treize villes ayant chassé les Cariens et les Lelègues, appelèrent le pays Ionie à cause d'Ion leur conducteur, et y bâtirent des Temples, dont le premier, qu'ils dédièrent à Apollon Panionius, fut fait à la manière de ceux qu'ils avaient vu en Achaïe, et ils l'appelèrent Dorique, parce qu'il y en avait eu de pareils bâtis dans les villes des Doriens. Mais comme ils ne savaient pas bien quelle proportion il fallait donner aux colonnes qu'ils voulaient mettre à ce temple, ils cherchèrent le moyen de les faire assez fortes pour soutenir le faix de l'édifice, et de les rendre agréables à la vue. Pour cela, ils prirent la mesure du pied d'un homme qui est la sixième partie de sa hauteur, sur laquelle mesure ils formèrent leur colonne, en sorte qu'à proportion de cette mesure qu'ils donnèrent à la grosseur de la tige de la colonne, ils la firent six fois aussi haute en comprenant le chapiteau : et ainsi la colonne Dorique fut premièrement mise dans les édifices, ayant la proportion, la force et la Beauté du corps de l'homme.

Quelque temps après, ils bâtirent un Temple à Diane, et cherchant quelque nouvelle manière qui fût belle, par la même méthode ils lui donnèrent la délicatesse du corps d'une femme. Et premièrement ils firent le diamètre de la colonne de la huitième partie de sa hauteur, afin qu'elle s'élevât plus agréablement. Ensuite ils s'avisèrent d'y mettre des bases faites en manière de cordes entortillées pour être comme la chaussure, et taillèrent des volutes au chapiteau, pour représenter cette partie des cheveux qui pend par boucles à droite et à gauche, les cymaises et les gousses étant comme des cheveux arrangés sur le front des colonnes. Avec cela ils firent des cannelures tout le long du tronc, comme si c'eut été les plis de leurs robes. Ainsi ils inventèrent ces deux genres de colonnes, imitant dans les unes la simplicité nue et négli-

gée du corps d'un homme, et dans les autres la délicatesse et les ornements de celui des femmes. Les architectes qui succédèrent à ces premiers, et qui se rendirent de plus en plus subtils et habiles, approuvant grandement la délicatesse des petits modules, donnèrent à la hauteur de la colonne Dorique sept de ses diamètres, et huit et demi à l'Ionique, à laquelle ils imposèrent ce nom à cause que les Ioniens en avaient été les premiers inventeurs.

Le troisième genre de colonnes est appelé Corinthien qui représente la délicatesse d'une jeune fille à qui l'âge rend la taille plus dégagée et plus capable des ornements qui peuvent augmenter la beauté naturelle. L'invention de son chapiteau est fondée sur cette rencontre :

Une jeune fille de Corinthe prête à marier étant morte, sa nourrice posa sur son tombeau dans un panier quelques petits vases que cette fille avait aimés pendant sa vie, et afin que le temps ne les gâtat pas si tôt étant à découvert, elle mit une tuile sur le panier, qui ayant été posé par hasard sur la racine d'une plante d'Acanthe, il arriva lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencèrent à sortir, que le panier qui était sur le milieu de la racine fit élever le long de ses côtés les tiges de la plante, qui rencontrant les coins de la tuile furent contraintes de se recourber en leur extrémité, et faire le contournement des volutes.

Le sculpteur Callimachus que les Athéniens appelèrent *Catatechnos* à cause de la délicatesse et de la subtilité avec laquelle il taillait le marbre, passant auprès de ce tombeau, vit le panier, et de quelle sorte ces feuilles naissantes l'avaient environné ; cette forme nouvelle lui plut infiniment, et il en imita la manière dans les colonnes qu'il fit depuis à Corinthe, établissant et réglant sur ce modèle les proportions et la manière de l'ordre Corinthien.

De la différente manière de disposer les maisons selon les différentes qualités des régions et suivant les aspects du ciel.

(Lib. VI. Cap. I).

Pour bien disposer une maison il faut avoir égard à la région et au climat où on veut la bâtir ; car elle le doit être autrement en Egypte qu'en Espagne, et autrement au Royaume de Pont qu'à Rome, et ainsi diversement en différents lieux. Parce qu'il y en a qui sont proches du cours du Soleil, d'autres qui en sont éloignés, et d'autres qui sont au milieu de ces extrémités. De sorte que lorsque le ciel est différemment tourné à l'égard des divers lieux à cause du rapport qu'ils ont au Zodiaque et au cours du Soleil, il faut différemment disposer les bâtiments; car aux pays Septentrionaux ils doivent être voûtés avec peu d'ouvertures, et tournés vers les parties du monde où le chaud règne. Au contraire il faut faire de grandes ouvertures et qui soient tournées vers le Septentrion aux régions chaudes et Méridionales, afin que l'art et l'industrie puissent remédier à ce que la nature du lieu a d'incommode, et qu'en chaque région par une exposition accommodée à la constitution qu'elle a suivant l'élévation du Pôle où elle est, on procure une température convenable.

Pour y parvenir, il faut examiner la nature de chaque chose, et principalement des corps des habitants : car aux lieux où le Soleil n'attire pas beaucoup de vapeurs, les corps sont assez tempérés ; et à ceux qu'il brûle par la proximité de son cours, il consume l'humeur qui entretient la bonne température ; au contraire dans les pays froids et éloignés du Midi il n'y a pas assez de chaleur pour épuiser l'humidité ; mais l'air dans lequel beaucoup de vapeurs sont mêlées remplit les corps d'humeur, les rend plus massifs, et grossit la voix. Cela fait aussi que vers le Septentrion les corps des hommes sont grands et puissants, que la peau est blanche, les cheveux plats et roux, les yeux bleus, et qu'ils ont beaucoup de sang à cause de l'humeur et de la froideur de l'air.

Ceux qui approchent du Midi et du cours du Soleil sont de petite taille, ont la peau basanée, les cheveux frisés, les yeux noirs, les jambes faibles et peu de sang dans les veines à cause de l'ardeur du Soleil : ce qui fait qu'ils craignent les blessures et supportent aisément la chaleur de l'air, et celle de la fièvre, parce qu'ils y sont accoutumés. Au lieu que ceux qui sont nés vers le Septentrion craignent les fièvres et en sont affaiblis, et comme ils font beaucoup de sang ils se mettent peu en peine de le perdre par des plaies.

Le ton de la voix est différent aussi dans les pays selon la diverse inclinaison de cette séparation qui fait le lever et le coucher du soleil, qui partage la terre en partie supérieure et inférieure, et que les Mathématiciens appellent *Horizon*. La certitude de cette vérité se peut faire concevoir si l'on imagine que du bord de l'horizon qui est vers le Septentrion, on tire une ligne vers l'autre endroit du même horizon qui est au Midi, et que de cet endroit on tire obliquement une ligne qui s'élève vers le Pôle Septentrional ; car il n'y a point de doute que ces lignes formeront une figure triangulaire dans le monde, laquelle sera semblable à l'instrument de Musique appelé Sambyce par les Grecs. De sorte que si dans l'espace qui est plus proche du Pôle souterrain, c'est-à-dire qui est aux régions Méridionales, les habitants à cause du peu d'élévation polaire ont le ton de la voix plus aigu ; de même que celui des cordes qui dans l'instrument sont plus proches de l'angle, et si aussi selon cette proportion les peuples qui habitent le milieu de la Grèce ont la voix moins haute, et qu'enfin ceux qui habitent depuis ce milieu jusqu'à l'extrémité du Septentrion, ont le ton de la voix naturellement plus bas et plus grave, c'est qu'il semble que tout le monde soit composé par une proportion de consonnance selon la température que cause la différente hauteur du Soleil ; que les peuples qui sont entre les régions Méridionales et Septentrionales ont le ton de la voix moyen, de même que dans la figure qui représente les différents tons de la Musique ; et qu'enfin ceux qui approchent du Septentrion, parce qu'ils ont le Pôle plus élevé, ont le ton de la voix bas, comme l'*Hypaté* ou le *Proflambanomenos*, à cause de l'humidité qui remplit les conduits de la voix, de

même que par une semblable raison, la voix de ceux qui vont de la région moyenne vers le Midi, est aiguë et grêle de même que la *Paraneté*.

De la même façon bien que les corps des hommes soient formés de même manière et composés des mêmes éléments, ils auront des différents tons de voix, les uns aigus à cause de la chaleur, les autres graves à cause de l'humidité du climat. Par cette raison les peuples Méridionaux ont l'esprit plus prompt et sont plus prudents, à cause de la subtilité de l'air et de la chaleur qui règne en ces pays. Les Septentrionaux étouffés de l'épaisseur de l'air, sont plus stupides, comme étant embarrassés de l'humidité et engourdis du froid qui les environne. Les serpents font voir cela clairement lorsque pendant le chaud qui épuise leur humidité froide, ils sont fort agiles, et deviennent dans l'hiver mornes et assoupis. De sorte qu'il ne faut pas s'étonner si la chaleur aiguise l'esprit et si la froideur l'émousse.

Or la nature ayant ainsi partagé l'Univers en deux tempéraments excessifs qui rendent toutes les nations différentes les unes des autres, les Dieux ont ordonné que les Romains fussent placés au milieu de ces deux différents espaces du Monde ; car généralement les peuples d'Italie sont également pourvus et des forces du corps et de celles de l'esprit qui font la valeur et le courage, de même que la planète de Jupiter est tempérée parce qu'elle est entre celle de Mars qui est très chaude, et celle de Saturne qui est très froide. Et on peut dire que les Romains possèdent tout ce qu'il y a de recommandable dans le Septentrion et dans le Midi ; car par leur prudence ils surmontent la force des Barbares, et par leur valeur l'adresse de l'esprit des Méridionaux. Ainsi le Ciel a mis la ville du peuple Romain dans une région merveilleusement tempérée afin qu'elle fût capable de commander à toute la terre.

Que s'il est vrai que la diversité des régions qui dépend de l'aspect du Ciel, cause des effets si différents que les peuples y naissent de différente nature, tant en ce qui regarde la figure du corps que ce qui appartient à la disposition de l'esprit, il est sans dif-

ficulté que c'est une chose très importante que d'approprier les édifices à la nature de chaque nation, ce qui n'est pas difficile après que l'on a connu quelle elle est. C'est pourquoi j'ai fait mon possible pour expliquer exactement les propriétés naturelles de chaque lieu, et de quelle manière il faut disposer les édifices suivant les aspects du Ciel et la nature des peuples.

●

Des qualités particulières de certains lieux et de certaines eaux.

(Lib. VIII. Cap. IV).

Il y a des pays où il se trouve des fontaines qui rendent la voix de ceux qui y naissent admirablement belle, comme à Tarse, en Magnésie et en d'autres lieux. Non loin de Zama, ville d'Afrique, que le Roi Juba fit enfermer d'une double muraille, et où il fit bâtir son Palais, il y a environ vingt milles par de là, un bourg appelé Ismuc, autour duquel s'étend une campagne d'une grandeur incroyable, dans laquelle, quoique l'Afrique produise et nourrisse un grand nombre d'animaux dangereux, et principalement des Serpents, il ne s'y en trouve point du tout, et si l'on y en apporte quelqu'un, il meurt incontinent ; ce qui n'arrive pas seulement sur le lieu, mais la terre transportée autre part fait la même chose. On dit que la terre de Majorque est de cette nature ; mais la terre dont je vais parler a une vertu encore bien plus merveilleuse.

Au temps que C. Julius, fils de Massinissa, à qui appartenaient toutes les terres qui sont autour de ce bourg, était dans l'armée que commandait l'Empereur Caesar votre père, il passa par chez moi et y demeura quelque temps ; et comme nous nous entretenions chaque jour et conférions des Belles-Lettres, une fois que nous vînmes à parler de la nature des eaux et de leurs vertus, il m'assura qu'il y avait dans

les terres dont j'ai parlé, plusieurs de ces fontaines qui rendaient fort belle la voix de ceux qui y naissaient ; c'est pourquoi les habitants du pays avaient coutume d'acheter des esclaves de l'un et de l'autre sexe les plus beaux et les mieux faits qu'ils pouvaient trouver, afin que ceux qui naîtraient d'eux en ce pays eussent tout ensemble la beauté du corps et celle de la voix.

De toutes ces choses il y en a quelques-unes que j'ai vérifiées par mes expériences, j'ai lu le reste dans les auteurs Grecs qui sont Théophraste, Timée, Possidonius, Hégésias, Hérodote, Aristides et Metrodorus, qui ont écrit avec un grand soin ce qu'ils ont appris des propriétés de chaque lieu, et des vertus des eaux qu'ils attribuent à la situation différente des pays à l'égard du Ciel, ce qui contribue aussi à la variété de leur nature. J'ai tâché de suivre et d'imiter ces auteurs en composant ce livre dans lequel j'ai écrit suffisamment de la diversité des eaux, afin que chacun puisse plus facilement choisir les Fontaines qui pourront être plus utiles aux villes dans lesquelles on veut les conduire. Car il n'y a rien dont l'usage soit si nécessaire que l'eau, parce que les animaux se peuvent passer de blé, des fruits des arbres, de la chair et du poisson, et il leur suffit d'avoir quelqu'une de toutes ces choses dont on se nourrit ordinairement ; mais sans l'eau le corps des animaux ni ce qui est propre pour leur nourriture ne peut pas même naître ni se conserver. C'est pourquoi il faut apporter un grand soin pour choisir des fontaines qui soient capables d'entretenir les hommes dans une parfaite santé.

•

DES CONSTELLATIONS QUI SONT A COTÉ DU ZODIAQUE VERS LE MIDI.

(Lib. IX. Cap. VII).

Premièrement le Poisson Méridional est posé sous le Capricorne, et sa queue est tournée vers le

Sagittaire. De là il y a un vide jusqu'au Sagittaire. L'Autel où l'on brûle l'encens est au dessous de l'aiguillon du Scorpion. Proche la Balance et le Scorpion se voient les parties antérieures du Centaure qui tient en ses mains cette constellation que les astronomes appellent la Bête. Proche de la Vierge, du Lion et de l'Ecrevisse, le Serpend étend une bande d'étoiles et par les replis qu'il fait il entoure la région de l'Ecrevisse, et élève sa tête vers le Lion, soutenant la Tasse sur le milieu de son corps, et étendant sous la main de la Vierge sa queue sur laquelle est le Corbeau. Les étoiles qui sont sur ses épaules sont également luisantes. Le Centaure est placé au droit de la courbure du ventre du Serpent ; et au-dessus de sa queue auprès de la Tasse et du Lion, est le navire nommé Argo, dont la proue est obscure, mais le mât et les parties qui sont vers le gouvernail sont plus apparentes. Le Chien est joint par le bout de sa queue avec le Navire. Le Petit Chien qui suit les Gémeaux, est auprès de la tête du Serpent ; et le Grand Chien suit le Petit. Orion est en travers sous le Taureau qui le foule d'un pied. Il tient en sa main gauche une massue qu'il lève vers les Gémeaux ; il a sous lui comme pour base le Lièvre qui est suivi de près par le Chien. La Baleine est sous le Bélier et sous les Poissons. Il sort de sa crête une suite d'étoiles rangées par ordre, laquelle est appelée en Grec *Hermédoné ;* et après s'être étendue assez loin, elle vient depuis les Poissons se serrer en un nœud au haut de la crête de la Baleine. L'Eridan est comme un flux d'étoiles, qui a sa source sous le pied gauche d'Orion. L'eau qui est versée par Aquarius passe entre la tête du Poisson Méridional et la queue de la Baleine.

PRÉFACE AU DIXIÈME ET DERNIER LIVRE.

On dit qu'à Ephèse, qui est une des plus grandes et des plus célèbres villes de la Grèce, il y avait autrefois une loi très sévère, mais très juste, par laquelle les Architectes qui entreprenaient un

ouvrage public étaient tenus de déclarer ce qu'il devait coûter, de le faire pour le prix qu'ils avaient demandé, et d'y obliger tous leurs biens. Quand l'ouvrage était achevé, ils étaient récompensés et honorés publiquement si la dépense était telle qu'ils avaient dit : Si elle n'excédait que du quart ce qui était porté par le marché, le surplus était fourni des deniers publics. Mais quand elle passait le quart, l'excédent était fourni par les Architectes.

Il serait à souhaiter que les Romains eussent un semblable règlement pour leurs bâtiments tant publics que particuliers : cela empêcherait qu'une infinité d'ignorants ne se mêlassent impunément de l'Architecture, et il n'y aurait que d'habiles gens qui en feraient profession ; les particuliers ne se ruineraient pas comme ils font par des dépenses excessives, et la crainte de la peine introduite par la loi porterait les Architectes à ne pas dissimuler la dépense qu'ils prévoient être nécessaire ; et par ce moyen on ferait faire les bâtiments pour le prix que l'on se serait proposé, ou du moins à peu de chose près. Car celui qui veut dépenser quatre cents écus à son bâtiment, pourra bien y ajouter encore cent écus pour avoir le plaisir de voir achever son ouvrage ; mais quand on est trompé de la moitié dans la dépense à laquelle on s'était résolu, on perd courage, et bien souvent on est contraint d'abandonner ce que l'on a entrepris.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

LE RESPECT DE LA TRADITION

« L'erreur poétique n'existe pas, écrivait Henri Pichette dans son manifeste, *La lettre rouge,* c'est le propre de la poésie d'être *vraie,* d'être *vue.* Restait à voir jusqu'où *les poètes voient,* et combient de temps *ils développent* ». C'est là énoncer une exigence toute légitime mais le discours torrentiel de Pichette n'y répond pas davantage que n'importe quelle forme élaborée de lyrisme. Il se complaît autant et plus que quiconque en ses propres images et la violence du ton ne dissimule en rien le fait qu'il commente aussi autant et plus que quiconque. Du didactisme sur le mode panique n'en est pas moins pour autant du didactisme. Je n'entends point ici avancer un reproche, je constate seulement une contradiction et je m'empresse même de dire que c'est sans doute le sentiment de cette contradiction, ce remords sous-jacent à toutes les jactances, à toute la forfanterie des *Apoèmes* qui leur confère une saveur, un accent pathétique qui vont bien au delà du feu d'artifice des images. Où les épigones de la soi-disant avant-garde admirent une œuvre qui se refuse d'être tenue pour telle, où la critique même bienveillante ne verrait qu'un morceau de bravoure, je crois déceler une confession. De ces textes je ne veux pas savoir s'ils répondent ou non à la notion d'*Apoésie* dont se réclame l'auteur, mais je sais bien en revanche qu'ils constituent un discours sur la Poésie où Pichette, qui se veut visionnaire et répète inlassablement qu'il l'est devenu, s'in-

terroge en fait sur la légitimité de ses aspirations et fuit en le blasphémant le lyrisme qui le possède.

« Leurs paroles font la Chandeleur », ce vers suffirait à définir la virtuosité de Pichette en ses meilleurs moments :

...La lumière
Inspirait les joueurs suffisamment pour que
Leurs lèvres parussent murmurer des mots d'or.

Si par ailleurs il ne se prétendait *apoète*, c'est-à-dire « poète agressant régulièrement la Poésie et toute personne du règne animal, végétal ou minéral lui ressemblant de face, de dos ou de profil » nul ne contesterait qu'il aurait pu, comme il dit, s'établir à son compte » et faire carrière de poète avec tout ce qu'une telle attitude comporte de complaisance envers soi-même. Où le refus de Pichette, qui est tout à son honneur, prête à confusion c'est lorsque, tournant le dos aux formes de commentaire lyrique condamnables et déjà condamnées, il les remplace par une autre forme de commentaire qui n'est guère plus justifiable.

A la lecture des *Apoèmes* il faut, si l'on se refuse à être dupe des prétentions affichées par l'auteur, prendre soin de toujours discriminer entre l'allure, le rythme des textes qui répondent à une certaine « beauté convulsive » et les commentaires qui, valables dans un manifeste, risquent de rompre l'enchantement. Pichette veut être cru sur parole alors qu'il ne peut être cru que sur images. Quand nous lisons une assertion de ce genre : « Nous avons connu trop tôt la lucidité. Quelque chose me dit que notre rôle d'imagiers touche à sa fin », nous n'aurons garde de mettre en doute la sincérité d'un tel vœu mais nous constaterons avec plaisir que Pichette ne s'acquitte pas tellement mal de ce « rôle d'imagier » qu'il vitupère. Que l'on en juge par le mouvement ci-dessous :

C'était au temps parfait des blés et des bluets
Orgie de l'existence idéale ! Après quoi
Les lingères battirent, agenouillées, les
Bleus de fondeurs, les soies d'amants, les tabliers
D'élèves, les draps lourds... Elles oignirent leurs
Mains de l'huile sainte du fleuve ; et s'en allèrent
Sur les chemins, la nuit venue, des dieux frileux
Le visage en deux coupé par le clair de lune,
Vidaient leurs gourdes pour se donner des couleurs.
Alors l'hiver tomba comme un beau tambour blanc.

Les mérites d'un tel passage, dont seuls les deux premiers vers sont assez faibles, sont proprement littéraires. Le dernier vers est même un exemple d'académisme moderne. Jusque dans le moment le plus évocateur, de « Elles oignirent » à « donner des couleurs » qui est d'une intensité concrète rarement égalée tous les éléments qui agissent sur notre sensibilité le font en vertu d'une « aura » née de lectures antérieures (Cf l'« huile sainte du fleuve », « les dieux frileux », etc.) voire même grâce à des procédés de style (par exemple l'inversion « le visage en deux coupé par le clair de lune » qui n'a d'autre raison que de sauver l'alexandrin). Je ne discute pas la beauté du passage qui personnellement me satisfait mais je n'entends pas m'accommoder de l'imposture qui consiste à présenter ce texte comme rompant avec la tradition.

Pour les mêmes raisons on se doit de souligner dans tous les *Apoèmes* qui suivent la prédominance du style rimbaldien (Cf entre cent une phrase de ce genre : « *Les pages, naguère élégants, ils n'ont rien de rêveur.* » En fait tout ce qu'écrit Pichette frise le pastiche de Rimbaud et il n'est lui-même que lorsqu'il se livre à quelques variations scatologiques, à l'usage assez « potache », de l'argot ou à des inventions de mots d'ailleurs assez timides. Que l'on me comprenne bien : Les réminiscences ne me gênent pas. Lorsqu'un auteur ne démérite pas de son modèle, et Pichette ne démérite qu'exceptionnellement de ses maîtres, le fait même que nous retrouvions dans un texte l'écho de nos propres lectures ne peut qu'ajouter à la qualité de notre plaisir. De même que nos pères aimaient à découvrir chez leurs contemporains des réminiscences des auteurs grecs ou latins il est normal que nous aimions nos jeunes poètes de nous restituer, avec en plus quelques inflexions personnelles, des écrivains désormais classiques comme Lautréamont et Rimbaud. Chaque fois qu'un poète reflète ainsi une influence il est stupide à mon sens de crier au poncif, à peine est-on en droit de lui reprocher de « jouer sur le velours » et de gagner ainsi à coup sûr. Encore l'objection n'aurait-elle aucun sens si nos jeunes poètes consentaient à être jugés au point de vue strictement littéraire. Esthétiquement parlant la valeur d'une œuvre n'a absolument rien à voir avec sa nouveauté. Elle a même plus de chances d'être efficace et agissante si elle ne prétend pas à l'originalité formelle. Pichette est donc valable dans la mesure même où il se relie à une tradition déjà séculaire.

Les *Apoèmes* qui prétendent porter le coup de grâce aux procédés de ce que l'on appela en 40 la « nouvelle Poésie », les perpétuent en fait beaucoup plus qu'on ne croirait à lire les manifestes de Pichette. C'est la même croyance dans la vertu du témoignage direct, dans la valeur du « cri »,

et quelle que soit l'affectation qui s'y déploie de casser les reins au poème, de pulvériser les images, le culte systématique du discontinu s'accommode parfaitement de la pire rhétorique de naguère. C'est encore et plus que jamais de la poésie « à hurler » dans la double acception du terme, une certaine façon d'enfler la voix et de faire rouler les muscles pour se persuader de sa propre force.

La « poésie de l'événement », dont seuls Roger Lannes et Michaux nous ont proposé une version esthétiquement valable, — René Char se situant bien au delà de la transposition pure —, retrouve avec les *Apoèmes* son allure d'ineffable candeur. Pichette manie l'allusion avec une maladresse si touchante qu'elle frise la parodie. Que penser de phrases de ce genre : « *Le drapeau soigneusement plié contre mon cœur, je préparais la revanche... La marine propre, gauloise et scientifique collectionnait les tétins... Quelle école ! L'agneau à force de fixer le loup découvrit la vérité* » et autres trouvailles de la même encre ? Seules les conditions de la clandestinité justifiaient cette façon d'écrire et lui conféraient une certaine efficacité, elle est aujourd'hui inopérante et inadmissible. Est-ce à dire que les *Apoèmes* évoquant la guerre et la résistance soient dénués de toute valeur ? S'ils ne résistent pas à l'analyse cela ne signifie nullement qu'ils ne fonctionnent de façon somme toute satisfaisante. Le mouvement, le brio, le souffle portent littéralement les textes de Pichette. Il serait assez vain de lui reprocher de faire étalage de ses dons, ils valent la peine d'être étalés. Qu'importe si les scories se mêlent au diamant, comme la poésie est ici en fusion seul compte ici le degré d'incandescence. Pichette s'accepte ou se refuse en bloc tout comme le Père Hugo.

La vertu évocatoire des *Apoèmes* serait sans nul doute plus agissante si Pichette lui laissait assez de chances de s'exercer. Or, il semble s'y refuser systématiquement. Consentir à nous envoûter serait encore jouer le jeu poétique. En insérant dans ses développements proprement lyriques des réflexions qui seraient à leur place dans un manifeste mais qui défigurent un poème, Pichette commettant volontairement une faute de goût, fait d'une pierre deux coups. « Poète agressant la Poésie » il assassine le poème avec une sorte de rage et n'admet pas que nous ne nous en réjouissions pas avec lui, d'où ces danses du scalp qu'il s'efforce de faire passer pour des arguments. Par exemple son « *J'écris avec des mots qui boxent* » en passe de devenir classique et qui définira de toute façon le néo-paroxysme de sa génération, ou encore ce morceau dont la postérité fera des gorges chaudes tant il illustre la grandiloquence creuse des professions de foi d'avant-garde : « *Aujourd'hui que la tête de mort en fleur figure parmi les astres, je*

cherche en vain un joint possible par quoi le salut serait administré à l'univers moribond. Rapport à ma faiblesse, j'ai décidé de flageller phrase après phrase. Mis au monde, n'étais-je pas à la merci des pillards. » Les notations de ce genre foisonnent dans les *Apoèmes*. Sans insister sur les poncifs que l'on y relève on est en droit de déplorer l'étonnante infortune de gens comme Pichette qui prétendant répudier le didactisme et la confession lyrique les réintroduisent sous leur pire forme et ne se font illusion qu'à eux-mêmes en usant du ton agressif.

Dans l'*Apoème 3* et l'*Apoème 4* qui sont beaucoup plus conformes à la conception de l'auteur que ses deux premiers textes, on peut discuter le caractère de nouveauté de ces séquences d'images et de mots (Après tout Joyce a fait tellement mieux) mais on doit leur concéder une certaine beauté « convulsive ». Les citations sont malheureusement impossibles dans le cadre d'une étude de revue car il faudrait reproduire des pages entières. Si éblouissantes que soient ici les images elles valent surtout par le caractère haletant de leur rythme. Pichette ne s'illusionne nullement sur la satisfaction que peuvent apporter des images. Certes, il sait « en faire du feu » mais ce qu'il veut ce sont des « miracles », « le miracle, c'est un homme qui ne porte pas le carcan ». Par rapport à ce miracle toute expression, toute interprétation du monde, qu'elle soit poétique ou « apoétique », est dérision pure. En fin de compte l'entreprise de Pichette est désespérée : « *Imaginons une cité d'aveugles, d'où soient irrémédiablement exclues les antennes de l'espoir. L'âme rouée de coups, l'humour banni, l'esprit passé à tabac... Je suis ligoté. Vlan !* » Si sincère que soit ce « Vlan ! » on admettra malaisément que ce soit une solution. Les vitupérations explosives ne sont que des affirmations gratuites : « *Arrêtons les frais. Assez de gestes ! de façades ! de molestations ! La parole sera répercussive et généreuse* ». Pichette se rendrait-il compte de la vanité de cette générosité de la parole dont son recueil offre les plus étonnants exemples ? Ses dernières lignes enregistrent somme toute un échec : « *J'enterre les mots mous, paresseux qui répugnent à déserter les pages — leurs camps de concentration. Apoète n'était qu'un prête-nom.* » Soit, mais Pichette croit-il vraiment possible de s'en tirer avec tant de désinvolture ? Car enfin lorsqu'on a prétendu aller « au delà de toute poésie écrite chiffrée épisodique et architecturale » et que l'on convient somme toute que l'on n'a pas avancé d'un pas il est bien entendu que l'on ne saurait se satisfaire d'avoir tiré un éblouissant feu d'artifice d'images ou d'avoir poussé des cris plus ou moins stridents.

A moins que Pichette ne consente à s'installer dans le conformisme d'avant-garde, dans le narcissisme de la révolte et du désespoir à la petite semaine, dans le nihilisme de tout

repos qui est le plus sûr pilier du désordre social actuel, et il faut convenir que ses dons lui permettent de le faire et de s'acquérir la notoriété que dispensent les snobs des cénacles, il se doit de vomir au lendemain de sa première œuvre, et en raison même du succès qu'elle remportera, tous les lieux communs dont il s'est satisfait jusqu'à ce jour. Je suis trop persuadé de l'authenticité de ses dons, trop sensible à la générosité de sa voix pour croire qu'il puisse se dérober indéfiniment à ses devoirs. Après une expérience comme la sienne, ou bien on renonce loyalement à toute écriture, ou bien ayant mesuré la vanité de la Poésie on en accepte les servitudes, on la cultive comme une technique entre les autres techniques.

L.-G. GROS.

FEUILLET DES SAISONS

LE VRAI JEU

J'ai recherché ce moment du plein jour où le ciel brise tous les miroirs pour regarder la grande rangée d'arbres que j'avais rencontrée la veille. Huit arbres jeunes, droits et lisses, libres de leur espace, fiers. Huit arbres élevés, sans compromis avec les buissons ni avec la race instable des oiseaux. Des arbres à l'écorce amère, faits pour le soleil et la pluie, dressant la forme presque agressive de leurs branches. Maigres de la plus noble des maigreurs, précis et verts de toutes leurs feuilles. Huit arbres pour vivre et pour mourir, nets comme des couteaux.

Or, le hasard avait mis justement sous mes yeux ce livre où Voltaire écrivit : « Buvez chaud quand il gèle, buvez frais dans la canicule ; rien de trop ni de trop peu en tout genre ; digérez, dormez, ayez du plaisir et moquez-vous du reste. » Bien que s'imposât le seul haussement d'épaules, la vulgarité de ces trente mots était si manifeste qu'elle paraissait être une sorte d'offense. De cette phrase il fallait aux arbres demander pardon. Quoi ! ni trop ni trop peu, dites, vous qui êtes des seigneurs à chaque feuille neuve, à chaque coup de vent, vous qui n'avez pas de sommet ? Et de quoi aurait-on peur, et que devrait-on élaguer ? Vos branchages mordent dans le ciel, vous faites l'ombre de votre vigueur, vous êtes la droiture et la clarté qui n'a pas de limites. De quel sinistre ricanement qui renonce rirait-on du reste ? Le reste, mais c'est la vie, les lézards, les corolles qui ont trop de lumière le disent, et aussi tous les pas que nous avons tracés entre les roseaux de nos désirs et cette seule fleur rouge que nous n'avons vue qu'une fois. Ainsi, comme un comportement valable, comme une recette du bonheur, il pourrait nous être proposé l'affligeante médiocrité du bouchon flottant sur l'eau ? Nous devrions faire attention à ne pas ouvrir largement les portes, et sourire des quatre feuilles du trèfle, et regarder sans cesse l'heure à nos pendules ?

Avec les arbres nous avons besoin d'autre chose. Les chenêts tièdes de l'éclectisme, les garde-fous, les grillages rouillés de la mesure ne sont pas de notre bord. Nous ne voulons rien perdre, et nous avons tout à gagner. Nous choi-

sissons les places de proue parce qu'on y regarde toujours en face le soleil. Voilà pourquoi les marins sont virils entre les hommes.

Nous avons du plaisir, mais pas avec des leçons de digestion et de petitesse. Nous résistons à tout mélange. Des vagues ce sont toujours les crêtes qui scintillent que nous choisissons, ce sont toujours des barques de feuilles, et des couleurs sans mélange. Nous avons du plaisir avec insolence. Nous sommes riverains d'une ferveur si grande que les fleurs et que les chemins viennent au bout de nos doigts. Nous aimons. Nous connaissons tous les signes, et nous en portons les tatouages.

Quels que soient les calfeutrages à l'abri desquels on déciderait de s'étendre, quel que soit le bois dormant où l'on voudrait engourdir les arbres, on serait bien en peine de rire du reste. La lâcheté et l'indifférence ne payent pas. La vaste guitare résonne doucement près de ton épaule, mais aussi plus loin, très loin, pour tous les hommes et pour tous les buissons, et notre vie court et court encore, à travers champs.

Car la vie n'est pas le jeu médiocre que l'on veut nous faire croire. A tout le moins nous dédaignons les dés pipés dont on nous conseille l'usage. Les murs sont usés. Ils s'effritent. Nous préférons au résultat douillet le fil transparent de la chance, rutilant, du violet au rouge, des sept couleurs de l'arc-en-ciel, et qui va du château breton de Tristan à la mansarde, rue Monsieur-le-Prince, de Rimbaud.

Et si c'est une partie de cartes qui se joue, il paraît inutile en définitive d'en pratiquer les règles. Les véritables reines, celles qui ont des hanches d'or, ne se rencontrent pas sur vos tables. Comptez vos cartes, soit, surveillez vos écarts, moquez-vous du reste et empochez même les mises, s'il vous plaît. La vie donne heureusement à certains autres l'occasion de couper le jeu avec des atouts fulgurants, l'amour, la justice, la liberté, la poésie. C'est de ceux-là que nous voulons être.

Cette aptitude à tenir la chance, et à l'étendre au monde, cette confiance dans le courant rectiligne de la vie, quels que soient ses apparents méandres, et cette assurance absolue dans la ferveur, dans ses pouvoirs, je les place au plus haut de la qualité d'homme. Toute autre force doit céder le pas. Nous touchons, comme d'une statue, les chevilles de la virilité. Au bout de leur alignement les arbres tracent la vraie ligne de la vie. De très loin les bas-reliefs de l'Egypte les saluent, où ceux qui marchent montrent toujours leur poitrine.

PIERRE GUERRE.

GLANES ET GLOSES

LE SINGULIER (1)

Singulier Malcom de Chazal ! dit Jean Paulhan qui présente *Sens-Plastique*. Je ne sais, on ne sait jamais très bien avec Jean Paulhan, si cette exclamation de préfacier est un soupir de regret ou de soulagement — Enfin, un phénomène véritable, enfin une île pure, enfin nous voilà, critiques, délivrés du souci de rattacher une œuvre à une tradition, à une histoire littéraire qui la porte et qui l'explique, enfin la joie de débarquer, car toute île est l'Ile au Trésor. C'est en vérité une séquelle de romantisme que de considérer une œuvre (pour l'en louer), d'abord en ce qu'elle a d'extraordinaire, de singulier, car c'est faire la part trop belle à la solitude, et l'on risque vite, aussi, de confondre le phénoménal avec le nouveau, ou le non défriché, ou le fécond. Toute monstruosité ne contient pas forcément un germe. Il est beaucoup de singularités, qu'on pourrait appeler quantitatives et qui ne promettent ou ne dessinent rien. Le romantisme d'une certaine critique, en général issue du surréalisme, n'est plus à démontrer. Encore une fois, je ne sais s'il en est de même de Jean Paulhan dont on ne connaît pas tout le jeu.

Singulier Malcom de Chazal, dit-il. Oui... Que les trois points expriment bien mon adhésion réticente, et comme regrettée. Je n'ai pas à me soucier de l'homme, ingénieur solitaire en l'île Maurice (encore une île), que l'on devine en effet assez singulier, ni du fait que son œuvre, détachée de l'île, tomba sur notre continent comme un bolide épais. Ce sont anecdotes. Il reste un gros livre, bourré de mots, de rencontres, d'ennui et de surprises, édité chez Gallimard. Et parce qu'il vient de très loin, il n'est pas interdit d'examiner s'il n'est pas, cependant, inféodé à un système littéraire, ou plutôt à une poésie devenue système. Si l'auteur, naïf, s'émerveille de la méthode qu'il a forgée pour

(1) *Sens-Plastique*, par Malcom de Chazal (Gallimard).

parvenir à la connaissance concrète des choses — et qui n'est pas autre chose que le « se faire voyant » par le dérèglement systématique des sens — nous ne pouvons pas le suivre dans son émerveillement, car il nous a été donné d'assister à d'autres expériences, antérieures à la sienne, qui furent fécondes et qui sont tout aussi explicites sans être encombrées de l'apparat à la fois didactique et mystique dont se prévaut Malcom de Chazal. Par une simple distinction entre deux termes, Mallarmé nous *apprend* mieux que ne le fait Malcom de Chazal par « la manière catalysante de méditer » ou « le procédé d'observation au moyen de la triple vue ».

Oui dans une ile que l'air charge
De vues et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large...

et tout est (poétiquement) dit, sur la méthode. C'est au lecteur à l'utiliser en faisant le reste, qui n'est que surcharges, répétitions, explication et en fin de compte a-poésie. Par son insistance à développer le schéma de sa pensée, Malcom de Chazal ne laisse plus aucune initiative à son lecteur. Et, par un phénomène de retour inverse assez curieux, ce mystique qui veut représenter le monde par des moyens mystiques ou tout au moins irrationnels, nous rappelle trop précisément qu'il est ingénieur.

Sens-Plastique, cependant, se présente insolite. Si l'on voit bien à quelle tradition poétique elle se rattache, l'œuvre n'en est pas moins solitaire, dans l'espèce d'éblouissement qu'elle nous inflige. Solitaire, il est vrai, comme peut l'être, plus ou moins, toute œuvre qui n'est rien d'autre que le journal d'un esprit. Ces journaux, essais, cahiers, livres de raison, sont en général écrits par des moralistes et la confrontation qui s'y développe a l'homme pour sujet. Rien de tel chez Malcom de Chazal. L'homme, en tant qu'être moral ou social, est à peu près absent de *Sens-Plastique,* et ce qui en est dit est d'une telle pauvreté, qu'il vaudrait mieux passer sous silence des paragraphes comme celui-ci :

« Si l'on « égalisait » les fortunes, disparaîtraient aussitôt les préjugés de classe, mais grandiraient en même temps les préjugés individuels qui prendraient alors des proportions géantes et incontrôlables, car le snobisme, de l'élite, aurait gagné les masses. Personne ne voudrait alors fréquenter son voisin. La guerre sociale deviendrait endémique, et de collectif (2) gagnerait l'individuel. On se battrait, dès ce

---

(2) Il y a probablement là une coquille, car la phrase est incorrecte (N.D.L.R.).

moment, nuit et jour, pour faire voir sa supériorité aux autres — jusqu'à ce que le dernier homme ait tué l'avant-dernier être humain, et que ne voyant plus personne pour contester sa supériorité, l'homme se tuerait enfin de désespoir, comme s'étiole un cœur qui ne se peut partager. » Pensée fausse et détestable, faiblesse extrême d'une langue prétentieuse, tout concourt à faire de ce morceau un exemple de très mauvaise littérature. Il est difficile de parler de Malcom de Chazal comme d'un écrivain ou d'un penseur. Ce qu'il a de profondément original est plutôt le résultat d'une certaine obsession. *Sens-Plastique* est le produit de l'idée fixe. Le regard de l'auteur est uniquement tourné vers le monde des objets, y compris le corps de l'homme. Sa réflexion, qui passe à travers des cheminements de conscience si absurdes qu'il vaut mieux les négliger — mais le moyen, quand ils encombrent tant de pages ? — se résout finalement en propositions d'une intensité, d'une intransigeance telles, qu'elles vous obligent à fermer les yeux devant l'évidence, chaque fois que leur arbitraire ne leur saute pas dessus. Malcom de Chazal n'oublie rien, il ne tait rien. Son besoin de ne rien omettre de ce qu'il a pensé, et qui donne à son livre l'aspect d'une accumulation de notes plutôt que d'une œuvre organisée, l'empêche d'être un véritable écrivain, bien qu'il soit peut-être un visionnaire de génie et que sa faculté de lever les images ne puisse être évaluée. Malgré tout ce qui les oppose, on ne peut s'empêcher de le rapprocher de Jules Renard, le chasseur d'images, quand ce ne serait que pour les opposer. Malcom de Chazal est un Jules Renard mystique, et non artiste. Une sorte de chasseur passif, c'est-à-dire qui tue tout, ou du moins qui tire sur le gibier à l'arme automatique. Il en résulte une hécatombe d'images, qui finit par être écœurante.

Si bien qu'en définitive, son livre, en apparence isolé comme un pic, donne une impression de « déjà écrit ». Non pas précisément : mais de déjà lu. Comme si Malcom de Chazal écrivait en clair et même sous un éclairage violent, systématique comme un projecteur, ce que beaucoup, et particulièrement la plupart des poètes laissaient encore sinon voilé, du moins à partiellement deviner, nous laissant le devoir et le bonheur de prolonger dans une direction quelconque leur dire. Autour de l'image de Malcom de Chazal, car ses découvertes se ramènent à l'image (image est un mot qui ne signifie pas grand'chose, mais il est très employé et chacun a l'air de l'entendre), autour de ses images, donc, pas d'aura car tout est dit. Dans une espèce de piétinement, en une perpétuelle répétition. Impossible d'en prolonger une, de la « faire unique » et pour soi, à soi nécessaire et, vraiment, de l'immobiliser et l'étendre à la fois, chose vivante acquise désormais et dont nous ne nous séparons plus. En somme, rien n'est dit.

Il en est ainsi, ou presque, une fois qu'on a refermé le livre après l'avoir lu. Je dis presque par crainte d'avoir trop schématisé et parce que certaines traces... Je ne suis pas tout à fait sûr de n'avoir pas été le théâtre d'une opération toute particulière au cours de laquelle mon corps et le corps naturel, c'est-à-dire les objets disposés dans la nature et aussi certains objets abstraits, la couleur, la volupté, se seraient à la fois ouverts et précisés selon les lois bizarres d'une certaine pataphysique. Il s'en est fallu de peu que j'adhère. De peu ? Sans doute de toute l'insistance maladroite et bouffie de l'auteur, c'est-à-dire de beaucoup. Je ne sais quel contentement orgueilleux, qui n'est peut-être que de l'extrême bonne foi. Ses thuriféraires défendent Malcom de Chazal à coups de citations. Ils n'ont pas tort, car un choix diligent opéré dans *Sens-Plastique* serait beaucoup plus surprenant que le livre lui-même. Le malheur est qu'il n'offre aucune raison de choix et qu'il se détruit par cette absence.

Reste que : si l'on néglige le côté phénomène du livre, si l'on tient aussi pour négligeable l'appareil ésotéro-mystique dont l'auteur croit le soutenir, mais si on l'inscrit dans une durée poétique au cours de laquelle se poursuit un inventaire concret du monde des objets, *Sens-Plastique* apporte quelques clartés à la constatation d'un univers réel. Nous en savons davantage sur un certain nombre de choses, comme la paume de la main, la plante et la fleur, l'odorat, les couleurs, certaines courbes du corps humain... Quoi qu'on en dise — et que j'en aie dit —, c'est beaucoup.

JEAN TORTEL.

MYSTERES DE PARIS

LE MUSÉE GREVIN N'EXISTE PAS

Le Musée Grévin, à Paris, c'était pour moi, depuis toujours, la grotte des merveilles ouverte au flanc des Grands Boulevards. Je ne sais trop pourquoi je n'y étais jamais venu avant ce jeudi du mois d'avril où je laissai le soleil à sa porte. Un agent débonnaire en gardait l'entrée, dans l'attente des foules, mais je fus tenté, un instant, de lui prêter l'aspect du dragon légendaire, tant je croyais encore pénétrer au pays du fantastique et de la peur.

Que m'avaient donc conté amis et parents au sujet de cet endroit célèbre ? Depuis l'enfance j'en avais tant entendu parler, j'en avais tant rêvé aussi, qu'au fond de mon esprit je découvrais une légende à son propos. Ce seul nom : « Cabinet des figures de cire », suffisait à faire lever dans ma mémoire, images de cauchemars ou souvenirs littéraires, une foule de représentations plus inquiétantes les unes que les autres. J'imaginais une pénombre ardente, semée de pièges, de miroirs magiques, peuplée de créatures exsangues dont les yeux, soudain, croisaient les miens pour une passe magnétique. Ou bien de froides salles silencieuses, nues comme une table de vivisection, où, dans une lumière glauque d'aquarium, s'immobilisaient à jamais quelques groupes tragiques sortis tout droit du Grand-Guignol d'antan.

J'entrais là le cœur battant, plein d'une attente quasi religieuse, comme, à dix-sept ans, on entre au bordel. Mais nous rêvons toujours à l'excès, et les temples de l'imaginaire n'ont pas de succursales dans la réalité. J'étais parti à la découverte d'un univers d'insolite nature ; je ne trouvai qu'une galerie de singes morts. Où donc étaient les tableaux fantastiques dont je me faisais un monde ? Où les tavernes enfumées, les taudis, les ruelles sombres ? Où les assassinés surpris dans leur ultime protestation, les bourreaux fermés sur leur secret, les décapités dont la tête

vient de choir ? Où donc, enfin, l'histoire véridique des hommes, cette gueule pleine de sang hurlant un chant qui peut être d'espoir ou de malédiction ? Je ne voyais ici ni scènes de la vie commune, ni évocations d'épouvante. Rangés, étiquetés, groupés en des poses plastiques, de parfaits mannequins raides de dignité et de silence, arboraient de brillants costumes et semblaient converser entre eux à propos de la pluie, à propos du beau temps. On les reconnaissait fort bien : Sa Majesté la Reine d'Angleterre et M. de Gaulle, général ; un certain Comte de Paris et Son Eminence Serge Lifar ; Sa Sainteté le Pape et Mademoiselle Edith Piaf, en compagnie du dénommé Suhart, prélat. Et tous les autres. Toutes les gloires officielles, les héros, les grands personnages de jadis et de naguère, entrés dans une éternité de cire avec les bonnes couleurs de la renommée toute faite, tels qu'ils sont peints dans les manuels à l'usage des enfants sages, tels qu'on nous les jette à la tête, un peu partout et chaque jour, pour mieux nous faire oublier l'humanité vivante et déchirée dont ils ne sont que la caricature. A les voir si bien pomponnés, si fraîchement éclos aux lumières électriques, les généraux, les académiciens, les vedettes, les coureurs cyclistes, sans oublier les ecclésiastiques de prix, j'éprouvais grande envie de rire. Etaient-ce là mes personnages de légende, mes amants tourmentés, mes détrousseurs de poésie et de cadavres dont j'avais rêvé tant d'années ? Ah ! pauvre Musée Grévin de mon enfance, pauvre musée imaginaire dont je ne croyais devoir parler qu'à mots couverts, j'avais donc compté sans la sottise des publics et la duplicité de leurs éducateurs !

« Reproduction fidèle de la nature et respect de la vérité jusque dans ses moindres détails... » est-il écrit dans le programme que les gardiens vendent discrètement au visiteur naïf. Mais quelle nature ? Et quelle vérité ? Celle qui sort de la bouche des grandes personnes chargées d'enseigner au bon peuple que la France, c'est quelques douzaines de militaires, de diplomates et d'amuseurs à gages, chargées de le persuader que son histoire est l'œuvre de quarante rois et de quelques autres, de siècle en siècle se donnant la main par dessus la tourbe populaire ?... Tout en façades, en plastrons, en poitrines décoratives, le Musée Grévin se présente comme un prestigieux ensemble de supercheries et de mensonges. On y pousse, il est vrai, le souci du détail jusqu'à la frénésie. Et le souci de l'étiquette. Il ne manque pas un bouton à ces uniformes, pas une moustache à ces lèvres de glace, pas une ride à ces visages désaffectés. Sans doute estime-t-on plus importants le ruban à la boutonnière ou l'anneau au doigt pastoral que la flaque de sang toujours fraîche dans laquelle il faut bien piétiner un peu pour atteindre jusqu'aux honneurs !

Louis XIV, Marie-Antoinette, Napoléon et M. Mauriac, voilà donc le visage de la France ? Mais le peuple, mais la chair et le sang de ce pays, ses ouvriers, ses paysans, ses vrais artistes, ses vrais savants, cet immense effort millénaire, fait de misère et de courage obscur, où sont-ils ? Et la famine, la peste et l'incendie, les blés foulés par les chevaux, les filles violées par les soldats, les communards assassinés par M. Thiers, les patriotes pourchassés par les miliciens de Pétain, n'est-ce pas l'histoire de France ?... On ne nous montre pas cela.

Le Musée Grévin est fait de cet oubli immense, de ce mépris féroce de la vie qui ne sait proposer à l'admiration des foules qu'un peuple de fantôches désincarnés. Le silence du Musée Grévin est le silence des lieux d'où la réalité est absente. Parcourant, le cœur serré, la longue suite de salles et de souterrains, je n'ai pu découvrir que trois figures émouvantes, laissées là par erreur, je suppose :

Un couple d'amoureux s'étreignant au détour d'un escalier de pierre, dans la nuit. Un homme et une femme épiant à travers les carreaux colorés de leur chambre la Place du Marché de Rouen où Jeanne se consume sur son bûcher. Et perdue dans un coin, à l'abri des yeux peu curieux, une jeune femme inconnue, penchée et rattachant sa jarretelle sous la jupe à demi-relevée. Vestiges du musée imaginaire, exemples touchants de ce qu'on n'a pas fait, seuls témoignages authentiques de la vie qu'on ignore ici, de propos délibéré, dans la crainte, sans doute, qu'elle ne fasse, à la fin, éclater les murs.

J'ai quitté le Cabinet des figures de cire silencieusement, comme un voleur. J'avais hâte de retrouver la foule bruissante des Boulevards, le dédale enchanté des rues et des places, le soleil et tout ce qu'il fait voir. Car même la laideur, la honte et la misère valent mieux que ce morne sépulcre où, décorés de leurs attributs interchangeables, les fantôches de la gloire poursuivent de leurs yeux grands ouverts le néant spectaculaire dont ils sont à jamais la proie.

LUC DECAUNES.

PROBLEMES DU CINEMA

V. - LA TYRANNIE DES MÉCANIQUES

A force de me demander si le cinéma est un art (car je n'en suis pas encore à affirmer qu'il en est un, comme le font si allègrement tant d'enthousiastes et tant de frivoles), à force de me demander dans quelle mesure il relève de l'art, et, s'il en est un, lequel, j'en suis arrivé à cette pensée : le cinéma est un effet de l'art.

Cela n'est pas négligeable, et l'on voit où cette pensée conduit. Un certain désordre peut être un effet de l'art, selon Boileau. Et l'effet doit ici être entendu comme le résultat recherché, bref comme le *produit* de l'art. Mais l'effet peut n'être aussi qu'un reflet, le résultat d'un acte qui ne porte pas en soi nécessairement les vertus de la création artistique.

Or, le cinéma est une mécanique, d'abord. Tous les procédés qu'il emploie, sa technique, ou ses techniques, relèvent de la mécanique. Entre le créateur de film et sa création, il y a toujours la mécanique : appareils pour la prise de vues, appareils pour l'enregistrement des sons, rails, chariots, microphones, projecteurs, et j'en passe. Tous ces appareils, une fois déclenchés, « marchent » d'eux-mêmes. Ils sont conduits, dirigés par la main, et souvent par des mains d'opérateurs qui ne sont pas celles du créateur, mais enfin, ils ont leur propre mouvement. Rien de semblable avec le porte-plume, le ciseau, le pinceau, qui n'ont d'existence que par la main de l'écrivain, du sculpteur, du peintre.

On peut donc dire que la création du cinéaste, du metteur en film (ah ! le sens redoutable de ce mot *metteur* si imprudemment adopté !) est tributaire des mécaniques, car, à vrai dire, elle n'existe pas, tant qu'elle n'est pas exprimée par le truchement de tous ces objets.

Un scénario, en effet, n'est en aucune façon un film. Mais un poème composé dans la tête du poète est un poème ; il lui suffit de le réciter, le poème est « parfait ». La partition d'une symphonie est *déjà* une symphonie, *cette* symphonie et pas une autre, car il suffit de savoir lire la partition pour l'entendre ; les instruments de musique ne feront pas la symphonie, ils la rendront seulement perceptible. Tandis qu'un scénario, si détaillé soit-il, ne sera jamais *ce* film et pas un autre, mais une infinité de films possibles, car ce sont les instruments de cinéma (sous la conduite du créateur, certes) qui feront ce qu'il sera en définitive.

D'où il advient si souvent que le créateur de film, bien qu'il se comporte selon des règles d'art, n'aboutit qu'à des effets d'art. Les mécaniques imposent leur tyrannie à ses inventions.

Rien ne le montre mieux que les dessins animés. Le dessin était un art dès le temps des cavernes, parce qu'il pouvait styliser. La mécanique ne stylise pas, à moins qu'on n'en brise le mécanisme et n'en refasse un outil de caverne.

L'emploi nécessaire de procédés mécaniques condamne les dessins animés à l'automatisme, car la mécanique conduit toujours à l'industrialisation, qui est répétition, séries, imitation de soi-même. Elle peut reproduire la création un nombre infini de fois, elle ne la multiplie pas. Surpris d'abord par un premier effet, nous sommes tôt blasés par la monotonie d'effets identiques qu'un seul a mécaniquement engendrés. Et le cinéma en sort comme la musique d'un appareil à sous.

Il en va de même pour la féerie et le fantastique où le cinéma, semble-t-il, devrait exceller sans jamais faillir. Mais les procédés de la mécanique imposent leur présence si évidemment qu'ils ont vite fait de tuer l'émotion. Et je ne rêve pas, je n'ai pas peur, malgré les amas de truquages, tandis qu'un seul appel de cor dans *Tristan* peut me faire défaillir de chagrin, un seul cri de Sophocle me faire trembler d'horreur.

Et l'on voit bien déjà qu'il en va de même avec l'emploi des couleurs, et que demain, le relief nous apportera les mêmes soucis.

La mécanique n'est en rien l'homme, tandis que l'art vient tout de l'homme.

La « camera oscura » braque sur le monde ses *objectifs*. Elle part de la physique pour s'emparer des objets et les restituer tels quels. Mais c'est dans la mesure où l'homme de la caméra passe du plan de la physique à celui de la métaphysique, dans la mesure où la chambre noire *digère* les objets du soleil pour les recomposer dans ses ténèbres, c'est en vérité dans la mesure où l'objectif devient subjectif que les produits de la caméra ont des chances d'atteindre les régions de l'art.

Pour passer des effets de l'art à une existence d'art autonome et créateur, il faut donc que le cinéma triomphe *aussi* de la tyrannie des mécaniques.

GABRIEL AUDISIO.

COURRIER D'AILLEURS

SUISSE. — Les *Editions Holbein*, à Bâle, viennent de publier un livre admirable à plus d'un point de vue. Il s'agit d'un ouvrage consacré à la mémoire et à l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp. Nous avions précédemment présenté (n° 285), Sophie Taeuber, un des premiers artistes à se rallier au mouvement abstrait international, à Zurich, dès 1915.

Ce luxeux ouvrage est un témoignage complet sur la vie, la pensée et l'œuvre de cette femme-peintre pour laquelle Paul Eluard composait ses vers :

La substance évidente dont je sortirai

Dont je m'échapperai car j'impose à l'espace

Ce haut mur en tous sens qui compose ma mort

et dont Jean Arp écrit : « Le jour et la nuit étaient pour elle pleins de merveilles. Elle se réjouissait de l'approche du soir et des rêves. Le rêve se poursuivait après son réveil et, au repas du matin, elle parlait de mondes rayonnants, de formes sonores, de contes merveilleux où se croisent des roses et des ombres, d'ombelles de soleil démesurées et flamboyantes, d'âmes et d'envolées bienheureuses en des torrents d'infini (....). En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières œuvres tirées de formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés. Ces tableaux sont des réalités en soi, sans signification ni intention cérébrale. Nous rejetions tout ce qui était copie ou description pour laisser l'élémentaire et le spontané réagir en pleine liberté.

Sophie Taeuber ayant toujours travaillé en dehors de toutes côteries, ou sans souci des grandes consécrations marchandes, son œuvre est encore mal connue, principalement en France. Elle est pourtant considérable, tant en quantité qu'en variété et qu'en profondeur. Un catalogue complet de cette œuvre (dressé par Hugo Weber) et un commentaire de ce catalogue nous le prouvent clairement.

Les premières compositions de Sophie Taeuber sont d'une structure verticale-horizontale dans le plan. Les lignes se coupent à angles droits. L'ensemble présente des parentés certaines avec les premiers tableaux néo-plasticiens, notamment ceux que Van Doesburg composa sensiblement à la même époque (1916)

— et que Sophie Taeuber ne connaîtra d'ailleurs que plusieurs années après.

Cette stricte rigueur plastique, ce souci de ne faire aucune concession aux trop plaisants arrangements de formes, aux faciles résonances sentimentales que comportent par exemple les lignes « libres », (tracées à la main et subissant ainsi automatiquement les à-coups de notre sensibilité) pousseront Sophie Taeuber à rester toujours fidèle à cette forme d'art géométrisée de ses débuts.

Dans ses tableaux, le cercle — cette expression de la plénitude — occupera toujours une place privilégiée. Même lorsqu'il se trouvera juxtaposé avec des éléments plus déséquilibrants (triangles) il conservera encore une valeur sereine et apaisante. Et pourtant, ces mêmes éléments (lorsque employés par un peintre comme Kandinsky), produisent un effet contraire : « une verticale associée à une horizontale produit un son presque dramatique. Le contact de l'angle aigu d'un triangle avec un cercle n'a pas d'effet moindre que celui du doigt de Dieu avec le doigt d'Adam chez Michel-Ange » affirme Christian Zervos à propos de Kandinsky.

Le commentaire (par Hugo Weber) du catalogue de l'œuvre de Sophie Taeuber analyse en détail toutes les périodes de l'artiste — ce que nous ne pouvons malheureusement nous permettre dans le cadre restreint de cette chronique. Il est indispensable de s'y reporter afin de mieux comprendre et ressentir la grandeur lyrique des *Compositions à espaces multiples* (à partir de 1932) des *Coquilles* (sculptures, vers 1938) et des ultimes œuvres, aux courbes amples et inquiètes qu'exécuta entre 1941 et 1942 dans la campagne grassoise cette très grande artiste.

Sophie Taeuber-Arp devait mourir à Zurich le 13 janvier 1943.

✖ Une anthologie qui comble une lacune, c'est celle de C. Giedon-Welcker : *Poètes à l'écart,* publiée d'une façon parfaite par les Editions Benteli, à Berne-Bumpliz. Trente poètes — de langue française ou allemande — y figurent : Henri Rousseau, Kandinsky, Auguste Stramm, Picabia, Picasso, Paul Klée, Pierre-Albert Birot, Hugo Ball, Arp, Schwitters, Paul Dermée, Chirico, Vincent Huidobro, Eugène Jolas, Georges Hugnet, Camille Bryen, et d'autres, tenus généralement « à l'écart » de la plupart des anthologies officielles.

●

ITALIE. — Les Editions Del Milione viennent de publier un luxueux album consacré aux peintres italiens du XIXe siècle, avec douze reproductions en couleurs et une présentation de Raffaele Calzini. Boldini y occupe une excellente place, notamment avec *Après le bain* (1890). Ranzoni, Silvestro Lega, Carnovali (dit Il Piccio), venant après Degas et Renoir, possèdent d'évidentes qualités. Frédérico Zandomeneghi peut faire penser à Toulouse-Lautrec. Antonio Mancini, avec un *Portrait* (1890) est l'égal du meilleur Vuillard.

Aux mêmes éditions et dans la collection *Polémiques*, un essai d'Antonio Nadiani, *Sur le rapport forme et sens* (Sul rapporto forma-sostenza), où sont analysés tout d'abord les diverses antinomies de l'esthétique et de l'intellect, mais les apports à une psychologie totale de l'homme ne sont pas dégagés, semble-t-il, avec une suffisante ampleur. Cependant, la plupart des pages de ce livre sont d'une pensée haute et claire.

Giliu Alliney (déjà précédemment auteur d'une *Ethique de Max Scheler* publie un essai sur *L'authenticité et le sens de l'individuel*.

Après avoir passé en revue ce qui lui semble être les termes premier du problème : l'action, la réalité, la vérité, le sentiment, le temps, la liberté, l'absurde et la connaissance (« clé de voûte de la structure humaine »), l'auteur infirme la valeur de la métaphysique et en arrive à une conclusion à tendances phénoménologiques se réclamant de Husserl, Heidegger, Scheler, Banfi, et même Santayana et Whitehead.

●

ETATS-UNIS. — *Wittenborn* (38 East 57th St. New York 22), continue à distribuer des éditions très intéressantes : *New world of space* par Le Corbusier, l'*Art folklorique de la Pensylvanie rurale*, par Francés Lichten, *Poupées d'hier* (Eleanor St. George) *La mode dans les chapeaux et coiffures, dans le costume, dans les chaussures* (trois ouvrages par R. T. Wilcox), *Sculptures nègres d'Afrique*, par le célèbre spécialiste danois Car Kjersmeier, *Mythologie de l'être*, par André Masson, l'*Art asiatique*, par H. F. E. Visser, directeur du Musée d'Art asiatique d'Amsterdam, *Vases étrusques*, par J.P. Beazley, *Charlie Chaplin*, par Parker Tyler, *Pierre Bonnard* (John Rewald), *La peinture chinoise* (William Cohn), l'*Expressionnisme allemand* (Hartlaub), *Œuvres complètes de Le Corbusier* (4 volumes), *Frank Lloyd Wright* (œuvres et écrits divers), *Poteries de la préhistoire chinoise* (Bernard Leach), ainsi que *Méchanization takes command*, essai sur l'influence de la machine sur l'homme et son esprit et *Temps, espace et architecture*, tous deux par le grand architecte S. Giedion, dont l'activité en Europe fut jadis liée à celle de Walter Gropius. Au total, un catalogue comprenant plus de 300 titres.

✖ Gotham Book Mart (41 West 47th St. New York), distribue *Le miroir du magique (The mirror of magic) idées et pratiques magiques dans le monde occidental*, très important ouvrage du célèbre peintre surréaliste Kurt Séligmann. Ce livre contient 280 illustrations. La magie et ses relations avec la science, les arts, les religions, y est étudié depuis les plus anciens âges (Mésopotamie, Chaldée, Egypte), jusqu'à la Réforme et le XVII[e] siècle. Cabbale, gnose, rites diaboliques, arts magiques, etc., forment également des chapitres séparés.

G. B. M. est également le distributeur de la plupart des ouvrages de Franz Kafka, ainsi que d'une édition en 5 volumes (texte allemand) des œuvres du grand écrivain.

RENÉ RENNE et CLAUDE SERBANNE.

ESSAIS

PRESENTATION DE SHAKESPEARE, par HENRI FLUCHÈRE (*Edit. des « Cahiers du Sud »*).

L'attitude du public et des critiques français à l'égard de Shakespeare n'a pas beaucoup évolué depuis Voltaire. Nous continuons à admirer avec une moue dédaigneuse « les perles dans le fumier », et les prétendues « outrances » du grand Will. Quelques spécialistes seulement ont pu — sur des aspects particuliers du génie shakespearien — élaborer des études critiques valables; mais, sur l'ensemble de l'œuvre, notre information ne dépasse guère le stade de la biographie romancée, ni notre curiosité celui de la stérile querelle qui oppose stratfordiens et antistratfordiens.

De telles incompréhensions — et une telle futilité — de la part de Français cultivés — parfois érudits — sont d'autant moins excusables que la critique anglaise de ces vingt dernières années — de T. S. Eliot à Wilson Knight — a profondément renouvelé le fond des études shakespeariennes. Nous avions besoin en France d'un livre accessible au grand public, autant qu'utile aux spécialistes, qui condensât et ordonnât les apports de la critique anglo-saxonne.

C'est ce livre que nous donne aujourd'hui H. Fluchère. Du moins est-ce en ces termes, ou à peu près, que la modestie de son auteur lui fait présenter cet ouvrage. Mais le lecteur y découvrira d'autres richesses encore et bien plus qu'un « condensé » d'érudition : Sous les eaux tumultueuses, tantôt limpides et tantôt fangeuses, de l'époque élisabéthaine, comme un torrent, ce reflet fuyant et presque insaisissable que l'art de H. Fluchère parvient sinon à « fixer » — ce serait le détruire — du moins à nous faire entrevoir, n'est-ce pas le vrai visage de Shakespeare ?

Shakespeare n'est pas un « romantique »: sa rhétorique n'est pas l'expression ampoulée et creuse de passions de théâtre. Il n'est que la voix magnifique où vibrent comme en un grand chanteur les passions vraies, l'esprit, l'âme de son pays et de son temps. Or, ce temps fut naturellement tragique par le passage d'une époque heureuse, naïve, adolescente: le règne d'Elizabeth, à une époque tourmentée, difficile, intrigante: l'époque jacobéenne et les premières années du XVIIe siècle. Comme si la foi des humanistes de la Renaissance en l'avenir de l'homme s'était écroulée soudain en présence de la corruption du monde réel impitoyablement analysée par Machiavel. Tous les dramaturges de l'époque élisabéthaine reflètent à quelque degré tantôt cet enthousiasme et tantôt ce cynisme; le théâtre ne cesse d'osciller entre le romanesque ou le naïf mélodrame Sénéquéen et la tragédie sombre ou la comédie de mœurs. Mais seule l'œuvre de Shakespeare constitue la prise de conscience poétique de ces contradictions. Dans chacune de ses pièces: drame ou comé-

die, des héros qui figurent la jeunesse du monde, nos belles illusions, sont confrontés par le truchement de quelque catastrophe ou de quelque aventure symbolique avec la révélation de la laideur, du vice, ou de l'ignominie, avec la révélation du chaos et du péché. L'ordre s'écroule dans le monde et les Fées abandonnent la campagne anglaise aux Furies ; la tempête se déchaîne sur la lande emportant Lear ou Macbeth, précipitant Hamlet, Othello, dans les abîmes de l'horreur, de la folie et de la mort. C'est, dit H. Fluchère, « la nuit de Sénèque le tragique ». Mais comme l'orage dans la Pastorale de Beethoven est suivi des chants et des danses rustiques qui célèbrent le retour du bonheur, ainsi les pièces sombres de la maturité shakespearienne sont couronnées par le cycle des tragi-comédies, « pastorales » elles aussi, qui s'achèvent par le triomphe de la Sagesse et de l'Amour sur le Désordre et sur la Sottise. Voici Caliban enchaîné, et Miranda heureuse. Prospero peut briser sa baguette enchantée.

On voit par cette brève analyse que si Shakespeare n'est pas un romantique pompeux et vide, il n'est pas davantage un « Réaliste » . S'il n'embouche point, comme un Vigny, un Hugo, un Chateaubriand, une trompette solitaire, vaniteuse ou désenchantée, il n'est pas pour autant le simple « reflet » de son époque. Il en est la conscience, ce qui est tout autre chose. La méthode critique de H. Fluchère est ici neuve et hardie. Elle dépasse en même temps la critique impressionniste, toujours trop individualiste, ou trop exclusivement préoccupée de contingences biographiques, et la critique universitaire traditionnelle, qui est finalement « tainienne », au mieux « matérialiste », c'est-à-dire trop attachée à définir les influences du milieu ou du moment, au point de négliger cet impondérable qu'est la réaction personnelle de l'artiste, son « choix » comme on dit aujourd'hui en langage existentialiste. Le « choix » de Shakespeare fut d'être la conscience de son temps — et la voix de cette conscience.

C'est ici qu'apparaît le deuxième trait véritablement original — peut-être le plus précieux — du travail de H. Fluchère. Il va nous dire maintenant que l'œuvre shakespearienne est tout entière, non pas exactement Poème, mais Verbe, magie du langage. Il s'en faut de beaucoup, nous fait-il entendre, que Shakespeare soit un Réaliste. D'abord parce que son théâtre est premièrement théâtre, c'est-à-dire convention : conventions scéniques, conventions de lieu, de temps, d'action, qui pour être différentes de nos fameuses règles classiques, ne sont pas plus proches de la Réalité. Ensuite parce que ses caractères — trop vantés par une critique orthodoxe pour leur « vérité humaine » — sont essentiellement des caractères de théâtre héritiers des vieilles « moralités » et précurseurs des « humeurs » Jonsoniennes. Enfin parce qu'au miroir magique de la langue shakespearienne, tous ces éléments se recomposent en une Vie et une Vérité plus grandes que nature qui sont bien éloignées de l'humble réalité quotidienne. Bref, ce n'est pas l'intrigue, ce ne sont pas les caractères qui peuvent résumer l'essentiel ou donner le ton d'une pièce de Shakespeare. Comme l'a dit T. S. Eliot, Hamlet la pièce est le problème primordial, Hamlet le personnage le problème secondaire. Ou mieux encore peut-être Wilson Knight : « Une pièce de Shakespeare est une métaphore développée, déployée ». Entendons que toutes les résonances se

répondent et que personnages, incidents, tirades, images, mouvements, ne sont que les modes d'expression variés d'une même intuition poétique, H. Fluchère dit plus volontiers d'un même thème.

Et c'est bien comme une vaste symphonie en effet, se développant en d'infinies variations sur un petit nombre de thèmes principaux, que nous apparaît au terme de cette étude l'ensemble de l'œuvre shakespearienne. Le thème central est sans doute la conscience de la contradiction inéluctable entre les illusions de la pureté et la médiocrité du monde réel, entre l'amour de l'ordre et la révélation du chaos. Mais ce thème est traité dans tous les « tons » et repris dans tous les « mouvements » : Allegro des pièces de jeunesse, Adagio de l'âge mûr : « il y a quelque chose de pourri dans ce royaume de Danemark », Apaisement de l'Andante et du Finale de la Tempête.

Le style de H. Fluchère prête à cet ouvrage plus que de la vie, de la fougue. Les spécialistes et les curieux admireront particulièrement le chapitre sur le langage : L'auteur y étudie le passage « de la rhétorique scholastique à la rhétorique « organique », de l'image d'apparat à la métaphore « vivante ». C'est un modèle d'analyse critique.

CHRISTIAN PONS.

●

LE CAPITALISME LIBERAL ET LE DROIT AU TRAVAIL,
par JACQUES BENET (*2 Volumes La Baconnière*).

Ce n'est pas sans scrupules, ni sans mélancolie que nous abordons ici le livre de Bénet, cette thèse étonnamment exhaustive qu'il s'apprêtait à soutenir lorsque la mort vint le frapper en 1943. Bénet avait alors 34 ans. Il fut, des années durant, un compagnon fidèle des *Cahiers du Sud,* un collaborateur dont l'humanisme tout imprégné de foi chrétienne avait sa place légitime parmi nous. Il la tenait avec autorité, et l'élévation de sa pensée tout entière construite à partir de principes moraux dont la rigueur baignait dans une féconde atmosphère d'amour et de charité, faisait que chacun de ses écrits, que chacune de ses notes apportaient à notre revue quelque chose d'original, alliant la tradition au sentiment aigu d'une justice à promouvoir dans le sens de l'époque.

Le livre de Bénet, se rattachant aux disciplines de l'histoire, autant qu'aux méthodes de la sociologie et de l'économie a le mérite de poser d'une façon remarquablement claire l'antinomie opposant d'une part les principes libéraux lorsque dans le siècle ils deviennent les moteurs de l'économie et certaines valeurs qui en sont la conséquence humaine et parmi celles-ci « le droit au travail ». Je souligne, et j'y reviendrai plus loin, que Bénet de par sa formation juridique, de par ses préoccupations morales cerne l'exposé qu'il se propose avec beaucoup de netteté, sinon dans sa totalité.

La première partie de son ouvrage est consacrée à la situation du salarié au cours du XIXe siècle, cette époque victorienne

qui voit, dans les principes et dans les faits, s'affirmer le libéralisme économique à l'état presque pur, dégagé de toutes contraintes, aussi bien étatiques que syndicales. Par des citations, des rapports, des témoignages, Bénet démontre que la prospérité industrielle de l'Occident, et en particulier celle de l'Angleterre s'asseoit sur l'esclavage des enfants, esclavage plus terrible que celui des noirs des Antilles et qui n'a son équivalent que dans les camps de travail de l'Allemagne hitlérienne. L'empire manchesterien reposerait donc sur un ossuaire de squelettes infantiles. Nous le savions, mais il est bon qu'on le redise, qu'on rappelle et qu'on rassemble les sources et les témoignages irréfutables. Parlant de la condition physique de la classe ouvrière entre 1830 et 1870, et de la baisse ininterrompue du niveau de vie de l'ouvrier au cours de cette époque, Bénet apporte aussi tous les éléments qui réduisent à néant les sophismes de certains essayistes ou pseudo-sociologues, tel (pour ne citer qu'un exemple récent) ceux du Docteur Carrel, qui, s'il est un éminent praticien du scalpel, n'en est pas moins, sur le plan qui nous préoccupe ici, ou un imbécile ou un homme de mauvaise foi.

Bénet montre aussi que le système corporatif médiéval était un excellent instrument de défense de l'artisan, mais du jour où l'artisan devient ouvrier de manufacture, ledit système n'est plus de force à résister aux entreprises du capitalisme industriel. Ce n'est pas la Révolution Française qui a tué le système corporatif, elle en a simplement dressé l'acte de décès. Mais les méfaits du capitalisme libéral ne s'exercent pas seulement contre l'ouvrier, livré sans défense à la loi d'airain des salaires ; par une réaction fort prévisible il corrompt les protagonistes de l'expansionisme capitaliste, c'est-à-dire les patrons, il corrompt aussi les valeurs qui leur servent de justification ou d'alibi : la religion et les concepts même de liberté et d'égalité. Pour la classe ouvrière tous les grands mots ne sont plus que mystifications vite percées à jour. Et c'est spécialement sous la monarchie de juillet avec Guizot et Thiers que la déchristianisation de la France s'opère, c'est également la monarchie de juillet qui a été le grand pourrissoir de la bourgeoisie française. *L'Ordre* est alors le mot-clé, l'ordre qui accorde ses seuls bienfaits aux classes non prolétariennes. Il est stupéfiant de voir combien l'Eglise, à ce moment, est aveugle devant la question sociale qui va s'imposer pour plus d'un siècle. Seuls, quelques socialistes, après les Saints-Simoniens, posent le problème de l'exploitation de l'homme devant l'opinion. Leurs mérites, à ce moment, est moins d'aborder l'étude de solutions, trop utopiques, que de poser les fondements d'une critique basée sur les faits. Et c'est sur les tentatives de 1848, avec la reconnaissance du droit au travail, que se termine l'ouvrage de Bénet.

L'auteur, je le répète, s'exprime surtout en termes de droit et de morale. Par là même si son tracé est net, il lui manque cependant le relief que donnerait l'étude parallèle de l'évolution technique, de la progression scientifique et de l'exploitation des ressources coloniales. En effet, dans le développement du capitalisme libéral, il y a une sorte de sombre nécessité. Dès le milieu du XVIIIe siècle, la manufacture se mécanise, un demi-siècle plus tard c'est la machine à vapeur. La contre-partie de l'écrasement des salaires et de l'abaissement du niveau de vie, c'est l'ampleur des investissements, c'est la construction de l'in-

frastructure économique (comme les chemins de fer). Nous débordons la morale ou plutôt nous en déplaçons l'éclairage. Car il ne faut pas oublier aussi que si le XIX[e] siècle fut le temps de l'expansion capitaliste, celle-ci s'est faite au prix de faillites d'entrepreneurs et de kracks financiers dans un climat d'âpre concurrence, d'initiatives téméraires et les capitalistes de cette époque ressemblaient à ces chefs d'armée qui, fut-ce au prix du massacre de leurs troupes, veulent coûte que coûte enlever une position chèrement défendue.

Ces quelques remarques, en passant, ne diminuent en rien l'ouvrage de Bénet, dont la documentation, précise et abondante, demeurera pour ceux que ces questions passionnent, un répertoire de premier ordre.

A. B. D.

●

JESUS ET ISRAEL, par JULES ISAAC (*Editions Albin Michel*).

Si les véritables études commencent après l'école, si la véritable culture est d'avoir « appris à apprendre », tous ceux qui furent élèves du professeur Isaac (1) par cette chaîne ininterrompue de « Malet et Isaac » qui les accompagna de la sixième à la philo avec ses cartes, ses reproductions de monuments, de manuscrits et de miniatures, de paysages et de portraits, ne manqueront pas de considérer son monumental *Jésus et Israël* comme le plus fécond des instruments d'étude et de culture personnelle.

Peu d'idées sont aussi répandues que l'unité fondamentale des trois grandes religions issues d'Abraham l'Hébreu, peu d'idées-force ont moins pénétré la vie et la pensée quotidienne d'Israël, de la Chrétienté, de l'Islam.

C'est un des problèmes fondamentaux de cette unité que le professeur Isaac s'est attaché sinon à résoudre entièrement, au moins à poser dans ce livre à la fois grave, austère, se déroulant comme une suite de théorèmes, et cependant frémissant de vie et vibrant encore de l'épreuve — épreuve personnelle de l'auteur au sein de l'épreuve collective d'Israël.

Ce livre solide qui appelle la lecture lente et approfondie, le retour constant aux sources car il est bourré de citations irrécusables, ce livre importera plus que des milliers d'ouvrages de polémique, de théologie ou d'imagination.

Œuvre écrite non pour exposer une thèse qui doit triompher « à priori », « somme » en quelque sorte des recherches

---

(1) Le professeur Isaac vient de fonder le groupe Aix-Marseille de cette « Amitié Judéo-Chrétienne » qui groupe catholiques, protestants, libres-penseurs et juifs, tous « hommes de bonne volonté » dans une même recherche désintéressée de la vérité. Si ce n'est la vérité de Socrate et de Platon, cette vérité qui n'est pas vraie seulement pour un peuple, une génération, une patrie, une couleur de visage ou une foi, au moins un degré de cete vérité: celui où l'on apprend à se connaitre les uns les autres, à s'estimer et à s'aimer, celui où s'évanouissent préventions et préjugés, et particulièrement ce poison d'antisémitisme demeuré dans la plaie non cicatrisée alors que la flèche a été arrachée et brûlée.

d'une âme juive grandie dans la non-connaissance d'Israël et que la persécution nazie a conduite par les chemins de la probité intellectuelle et de l'intelligence respectueuse des textes, au pays de l'âme d'Israël, au pays de lait et de miel, au pays de la connaissance et de l'amour de Dieu.

Je suis sûr de dépasser la pensée de l'auteur qui n'a qu'une ambition : faire œuvre d'historien — mais je pense que l'action de son livre ne fait que commencer, que l'influence de son livre portera non seulement sur une réforme nécessaire de l'enseignement traditionnel chrétien — et déjà le protestantisme français a commencé cette réforme — mais que c'est tout « l'inconscient collectif » du christianisme qui doit accepter ce retour aux sources authentiques, ce retour aux Evangiles, ce retour à Jésus.

Et j'ajouterai ce qui pour l'instant n'est qu'une hypothèse personnelle : on parle toujours du « salut par les Juifs » — de Saint-Paul à Léon Bloy, depuis deux mille ans, les chrétiens s'acharnent — en vain — à convertir Israël au christianisme — peut-être est-il temps de donner un sens nouveau à ce « salut par les Juifs », peut-être est-il temps de se demander si le problème n'a pas été mal posé et si le « salut par les Juifs » au lieu de signifier la conversion d'Israël aux innombrables faces du paganisme sans cesse renaissant, ne signifie pas au contraire le retour aux valeurs immuables, le retour à l'héritage éternel qu'Israël porte depuis les premiers jours et dont Jésus a donné une des « plénitudes », une plénitude parmi d'autres, une plénitude que l'on ne peut comprendre si l'on ne connaît pas les autres, et surtout une plénitude qui nécessite le respect scrupuleux, absolu et préalable de toute la base et de tous les fondements de la doctrine.

EMMANUEL EYDOUX.

POESIE

SOLEIL COU COUPE, par AIMÉ CÉSAIRE (*K. éditeur*).

Depuis la publication du *Cahier d'un retour au pays natal*, nous savons que Césaire est un grand, un authentique poète noir. Et je dis noir pour donner à cet hommage tout son sens. Il n'est pas ici question de racisme poétique ; il est question d'efficacité. Césaire n'a pas seulement la fierté, l'orgueil de sa race ; il possède la conscience des trésors de cette race ; il connaît les pouvoirs spirituels de son sang. Comme Léopold Cédar Senghor, avec la même santé, la même richesse d'inspiration, mais dans un registre très différent, il remonte le grand fleuve naturel qui n'a jamais cessé de féconder l'imagination du peuple noir.

Césaire n'est pourtant rien moins qu'un poète folklorique. Car, dans la possession de cette tradition vivante et millénaire, il a trouvé le ressort d'une révolte magnifique qui, de la revendication raciale, passe spontanément à cette forme supérieure de la pensée qu'est la volonté révolutionnaire. Pour Césaire, parler en faveur de ses frères de couleur, c'est avant tout parler pour tous les hommes opprimés.

Tel était bien le message qui se dégageait du *Cahier d'un retour au pays natal*. Et sans doute le retrouvions-nous, encore accentué, dans le drame lyrique qui clôt magnifiquement les *Armes miraculeuses*. Toutefois, les textes composant la première partie de ce recueil, trop franchement surréalistes, trop littéraires pour tout dire, pouvaient faire craindre qu'Aimé Césaire s'égarât dans les sentiers d'une rhétorique stérile. La publication de *Soleil cou coupé* dissipe toutes nos craintes. Ce livre dense, plein à craquer de merveilles poétiques, affirme plus nettement encore les liens fertiles qui unissent le poète à ses origines africaines. C'est en vain que l'on nous opposera le modernisme des moyens d'expression, l'apparence européenne du style. Pour qui sait entendre le langage intérieur d'un texte, c'est le battement frénétique du tam-tam, le rythme même de la Fête qui retentit d'un bout à l'autre de ce livre. Livre de colère et de joie panique, délirant, subjectif en diable, traversé de cyclones et d'éclairs sulfureux, mais toujours maintenu, par le secours d'une conscience claire, à cette hauteur généreuse où la vérité d'un homme devient évidence universelle.

Ces poèmes roulent un flot fastueux d'images conçues dans la fureur physique et l'ivresse de tout dire. Ils brassent d'un même mouvement magique les données du monde naturel et celles de l'univers humain. Ainsi voyons-nous s'accomplir une poésie surréaliste agressivement tournée vers le monde extérieur. La nature n'est plus ignorée : elle est ici matière nour-

rissante et objet de conquête. Dans cette œuvre nettement sexuée, le chant viril confond les cris du sang et le frémissement des forêts natales.

La poésie de Césaire, dressée comme un priape glorieux au sein des ténèbres nourricières, et fécondant l'œil de l'homme de toute sa semence nacrée.

LUC DECAUNES.

●

LES INCONGRUITES MONUMENTALES, par A. PIEYRE DE MANDIARGUES (*R. Laffont*).

La tendance à l'irrationnel, le goût de l'incongruité objective ne sont pas, quoiqu'on en pense, le monopole des poètes modernes. Il y eut, de tous temps, des hommes pour penser que l'absurde n'est pas une nécessité fatale, et pour tenter de le réduire en lui donnant les dimensions du monstre.

C'est ainsi qu'en 1758, l'ingénieur Ribart proposait de construire, à l'emplacement du regrettable Arc de Triomphe de l'Etoile, un éléphant monumental *lequel eût contenu dans son grand corps de pierres, plusieurs étages de bains et de fontaines, de salles de fêtes, de salons plantés d'arbres, d'offices, de cuisines et d'appartements divers aussi propres à donner des bals et des banquets qu'à rendre la justice ou à entendre des concerts d'oiseaux...*

C'est à l'ombre de cet animal fabuleux que Pieyre de Mandiargues s'est diverti à composer les cinquante-deux petits poèmes qu'il dédie cordialement à « l'amateur d'éléphants » qui sommeille en chacun de nous. En un style volontairement précieux et contourné comme les ornements baroques dont il s'inspire, c'est une succession de monuments et de machines imaginaires, décrits avec une minutie scandaleuse qui n'est pas sans rappeler Raymond Roussel.

Bien que l'auteur ne veuille considérer ses « Incongruités » que comme un divertissement, il m'a plu d'y voir aussi un compromis entre la vue et la parole, la tentative de satisfaire secrètement, par des moyens détournés, une vocation de peintre peut être contrariée. Nul mieux que le prestigieux auteur du *Musée Noir* n'était désigné pour tenter de confondre, en un jeu transparent, les satisfactions de la construction plastique et et les joies du verbe en liberté. Ce petit livre est un essai de *graphisme parlé.*

L. D.

●

CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL, par AIMÉ CÉSAIRE (*Bordas*).

Aimé Césaire a choisi d'être, et même d'être avec fureur. Mais s'il veut devenir « un homme d'ensemencement », « l'exécuteur de ces œuvres hautes », ce n'est pas par le jeu d'une

ambition individuelle, mais au nom de tout un peuple. Aimé Césaire est l'un de nos plus authentiques poètes, et c'est un poète noir. Il est poète par atavisme et révolutionnaire par nécessité. Avec son *Cahier d'un retour au pays natal,* nous sommes en présence d'une œuvre conçue à travers une mémoire collective. La sève somptueuse qui irrigue ce long poème, remonte du fond des âges. Et sans doute ce « Cahier de doléances » est-il une œuvre *marxiste* par sa conscience des réalités, par sa volonté de réduire des contradictions millénaires ; mais en l'écrivant, Aimé Césaire a voulu donner voix, donner forme et destin à l'*Homme Nègre,* persécuté de tradition et débouté de ses pouvoirs et de ses droits. *Voilà un livre qui est le fils, non pas d'un homme, mais d'une race.* Une telle évidence peut seule éclairer jusque dans leurs conséquences les plus lointaines, la beauté explosive des images et l'universalité des revendications formulées. « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous » clame Césaire à ses maîtres blancs. Le refus poétique du langage en insurrection rejoint ici le refus de l'homme « esclave de la liberté ». A travers ces pages enflammées où passe un instant, comme une fumée de vieil incendie, l'ombre de Toussaint Louverture, une certitude se fait jour : La Révolution, pour Aimé Césaire, n'est pas un exercice de rhétorique, mais le style même de son imagination et de sa vie. Je crois pouvoir dire qu'il l'a prouvé.

L. D.

●

LE VENT DES EPINES, par Jacques Kober (*Maeght*).

Jacques Kober joue avec un certain bonheur de ces instruments surréalistes que le temps n'a pas réussi à désaccorder tout à fait : écriture automatique, imagerie gratuite, coq-à-l'âne, langage discontinu, sans oublier les deux pédales de l'érotisme et de la cruauté. Reconnaissons qu'il le fait avec une franchise qui frise l'insolence et qu'il ne cherche jamais à maquiller ses intentions. Depuis cette dédicace à André Breton jusqu'à l'inévitable hommage à D. A. F. de Sade, tout nous indique qu'il s'agit ici pour l'auteur de payer une dette de reconnaissance. Mais lorsqu'il laisse s'affirmer son goût pour le monde minéral, les ossatures sèches du globe, les phénomènes terrestres, Kober retrouve sa véritable personnalité qu'il a tort, à mon sens, d'affubler d'oripeaux quelque peu défraîchis. Une réussite poétique comme le poème qui donne son titre au recueil est là pour nous confirmer dans cette opinion. C'est de la nature méditerranéenne de l'auteur que nous pouvons attendre le plus,

« *première pensée du rocher dont la mouette se réveille* »,

car c'est en elle qu'il découvrira cette santé élémentaire dont toute poésie a besoin pour subsister.

L. D.

LE ROMAN

PEAUX DE COULEUVRE, par ETIEMBLE (*Gallimard, éditeur*).

En un gros volume de près de sept cents pages, Etiemble a réuni trois romans. Si l'on peut dire, car dans cette suite, le personnage central, André Steindel, constitue une armature solide. Pourquoi « Peaux de couleuvre » ? Parce que, dit l'auteur dans une courte préface, son héros tente une ascension (être soi, se découvrir, se réaliser, ... enfin, cultive son inquiétude et essaie de s'en délivrer) et qu'au cours de cette ascension il abandonne, d'une marche à l'autre, son apparence précédente comme la couleuvre perd sa peau au changement de saison. Cette image appliquée à un homme est-elle bien adéquate ? N'y a-t-il pas plutôt sédimentation causée par l'expérience, un apport de couches successives se recouvrant et refoulant les plus anciennes dans les zones obscures — volontairement obscures — de la conscience ? Si Etiemble s'en tient à la mue et à l'abandon périodique de certaines des apparences de la personnalité, c'est qu'il concède quelque chose à la psychanalyse, encore que dans son roman il prenne occasion d'en faire une satire amusante et rosse, ce en quoi je suis d'accord avec lui.

J'ai lu *Peaux de couleuvre* avec plaisir, avec infiniment d'intérêt aussi, ne serait-ce que parce que l'auteur évoque les préoccupations qui furent celles d'une certaine jeunesse et de quelques clans intellectuels (?) autour des années 1930. Dans ce livre, étroitement imbriqués, on trouve études de mœurs, roman psychologique, chronique romancée et... du folk-lore.

Etudes de mœurs, les personnages grotesques de C... (suite naturelle de *L'enfant de chœur,* le premier roman d'Etiemble), études de mœurs aussi le comportement d'un groupe d'étudiants, la peinture du milieu Rosembaume. Etudes tantôt féroces, réalistes, d'une crudité parfois inégalée, tantôt presque proustiennes, métaphoriques et idylliques. Avec Etiemble, on ne sait jamais quel pas danser.

Roman psychologique, cruel. La lente formation sociale d'André Steindel, pourri d'inhibitions et qui se croit l'homme libre par excellence est ici analysée avec le maximum de sincérité. Je crois qu'il y a vraiment là re-création d'un type à ranger dans la galerie des adolescents typés de notre littérature à côté de Lucien Leuwen, Julien Sorel, Rubempré et Moreau (de l'Education Sentimentale). André Steindel est vrai, car son comportement et ses pensées font corps avec l'époque. Il est non seulement humain, terriblement et contradictoirement humain, mais aussi historique. Un type ne subsiste que s'il reflète un moment de l'histoire. La lutte contre le milieu, pour le héros d'Etiemble, est de tous les instants. Il n'y a pas de haltes — ou si peu — dans sa progression hargneuse et en cela

il diffère des héros romantiques dont les spasmes s'accommodaient de larges et paisibles repos. André Steindel vit avec la hantise de la guerre, de sa mort à la guerre. Il souffre également de légers troubles physiques (peut-être imaginaires) qu'il s'acharne à rattacher à une hérédo morbide. Et à cause de cela, et sans doute provoquant cela, il y a chez lui une sorte de défaitisme sexuel. Tous ces complexes psycho-physiologiques sont difficiles à situer si l'on n'a pas lu préalablement *L'Enfant de chœur* consacré à l'enfance du personnage.

Chronique romancée, et sur ce point, je rends hommage à l'information d'Etiemble. Je ne relève aucun de ces anachronismes que nos meilleurs romanciers abandonnent avec négligence au milieu de leurs développements. Beaucoup de personnages secondaires masquent à peine les personnages réels qui s'agitaient alors de 29 à 31 au sein de quelques cercles diplomatiques-intellectuels. Les parlottes des jeunesses franco-allemandes sont ici cruellement rappelées, ces parlottes où nous fûmes des niais parfaits, roulés comme badauds en foire par les nazis et les crypto-nazis avec la complicité de quelques français néo-humanistes-synthétistes. Etiemble fait aussi revivre ces autres conneries innommables que furent les entretiens de Pontigny.

Enfin, le folk-lore. Quelques-uns pourraient reprocher à Etiemble d'avoir farci son livre de chansons estudiantines, de plaisanteries de Café du Commerce, de calembours et autres contre-petteries. Je ne m'associerai pas à ces critiques. Il est bon qu'un roman, vivant et qui prétend refléter une époque ne néglige pas les stupidités verbales qui la caractérisent.

Par le biais d'un échange de lettres entre le héros et dix ou douze correspondants, Etiemble construit solidement ses personnages secondaires. Est-ce une astuce facile ? Oui et non. Certes, il n'y a pas dans *Peaux de couleuvre* une majestueuse ordonnance, une composition bien équilibrée. Tout est juxtaposé, mais par là même, tout est vivant. Et non pas seulement d'apparence, comme les découpages superficiels d'un Dos Passos, mais dans le fond, car l'explication suit, sous-entendue ou posée par les faits. Quant à l'écriture, je n'en dirai que peu de chose. Elle plaque admirablement au sujet. Dans les lettres des différents personnages, Etiemble change de registre avec facilité. Pour les autres chapitres j'évoquerai une sorte de sécheresse presque stendhalienne. Le nécessaire est dit avec justesse, avec précision, mais sans superflu. Pas une once de poétasserie. Je soulignerai cependant une certaine rugosité dans l'agencement des phrases. Mais çà, c'est le ton personnel de l'auteur, résultant, je le présume, d'une rigoureuse application au sujet et d'un souci, presque maniaque, de la propriété des termes.

A. BLANC-DUFOUR.

L'ACCIDENT, par ARMAND HOOG (*Grasset*).

Tout roman comporte une valeur accessoire mais nécessaire que traduit assez bien l'expression « le fil du récit ». *L'Accident* n'en est pas privé et, vraiment, le héros d'Armand Hoog nous intéresse à son cas. C'est d'un cas, en effet, qu'il s'agit.

A trente-quatre ans, Georges Quost montre l'envergure d'un homme d'affaires : il est l'animateur d'un « Centre Psychologique Moderne », c'est-à-dire, en termes plus simples, d'une clinique de psychanalyse où viennent se faire duper et doper des gens désireux de changer de peau. Un jour, se produit « l'accident » : Quost est enlevé par des inconnus et il se retrouve peu après enfermé dans une petite île. Alors, éloigné du monde, il se regarde et se découvre : il mène en sa propre existence des perquisitions qui lui révèlent la vie persistante et efficace de toute une part de son individu. C'est d'abord le souvenir d'une femme aimée, Hélène, qui fait surgir un autre visage et l'apparition d'Anne Hollebecke, ensuite ranime son enfance dans un pays chimérique d'une tendresse et d'une vérité extraordinaires pour cet être qui se croyait dur et sans scrupules. C'est somme toute une évasion dans un monde plus réel que le monde actuel et que parent bientôt les prestiges des rêves. Ici Armand Hoog, qui fut l'un des captifs de 1940, s'est certainement souvenu de la vie nocturne qui, chez les prisonniers, prenait un relief auquel le crédit à attribuer était d'autant plus fort que les heures quotidiennes étaient encloses de partout.

Georges Quost a la brusque révélation d'être *un autre* : « je ne me connais pas » ; comme une certitude, ces mots l'éclairent soudain. Quand, de son île, il lance par dessus la barrière du fleuve une pierre pour essayer de voir si, plus loin, il y a un décor ou un véritable paysage de ville, c'est la première tentative effective qui prouve son désir de lucidité. Seul à seul, il s'interroge, il commence à penser que le sort a voulu peut-être lui imposer un châtiment. Alors il manifeste sa puissance d'homme : il pense. Essaie-t-il de s'enfuir, il sent que le droit lui en est refusé. Il a reçu « la grande douche de la connaissance ». Il peut baisser la tête et se soumettre : il est devenu humble.

Quand il sera avéré qu'une simple erreur a été à l'origine de son internement, il se sera reconnu le coupable qui se dresse contre les actions dont il a constitué jusqu'à ce moment la charpente de son existence. Il aura alors enfin l'impression d'exister : « il me fallait prouver mon crime à un homme qui me croyait innocent. » Ce n'est pas une fatalité qu'il subit, c'est une punition qu'il accepte et, vers la fin du récit, nous le voyons aspirer avec une sorte de joie exaltante à l'état du martyre — la mort violente — auquel il est probablement voué.

L'art d'Armand Hoog ne consiste pas surtout à nous faire admettre la vraisemblance de l'histoire qu'il développe, et pourtant c'est avec une sûreté étonnante (*L'Accident* est son premier roman) qu'il mène à sa fin l'aventure de Georges Quost. Il faut croire que le métier de romancier s'apprend et qu'à mener celui de critique avec scrupule et sérieux comme le fait Armand

Hoog, les secrets des maîtres d'œuvre se laissent pénétrer. En vérité la prétention du romancier est ici autre, et elle apparaît avec assez de netteté dans le cours de l'ouvrage : la méditation sur la valeur de l'individu menée par Georges Quost est la signification d'un *noli me tangere* qu'adresse à l'avilissement humain (le véritable accident, celui-là) la raison sensible à ses plus nobles prérogatives.

Comment alors définir la tentative d'Armand Hoog : roman pur ou analyse du fait d'un individu subissant la tentative de la pureté, ou encore jeu d'idées ?

Il semble que sous les façons extérieures du roman, l'auteur ait surtout voulu dresser l'inventaire d'un personnage qui, d'objet vivant, devienne au meilleur sens du terme un homme vivant. L'habileté de l'écrivain, sa dialectique très mûrie, seraient alors la manifestation d'une opposition d'Armand Hoog à un être qui n'est même pas social, qui agit seul et par intérêt (celui d'une situation, de l'argent, d'un plaisir physique devenu pour lui une satisfaction esthétique en même temps qu'une exigence charnelle à assumer).

Mais alors, l'état d'exception dans lequel est établi Georges Quost, tout nécessaire qu'il se prouve à son examen de conscience, pourquoi nous laisse-t-il un certain malaise ? Ne touchons-nous pas, à ce point, la faiblesse de ce *roman*, alors que ce devient une des qualités de l'ouvrage d'où nous tirons le bénéfice d'une inquiétude peut-être féconde ? Plutôt un essai, oui, tel est l'*Accident* : il révèle la passion de l'humain et de ce qui peut le dépasser ; n'est-ce suffisant pour conférer à l'œuvre d'Armand Hoog l'attention d'une sympathie qui mérite pleinement son nom ?

LOUIS-PERCHE.

●

L'ETOILE ABSINTHE, par MARIA LE HARDOUIN (*Corrêa*).

Quand le romancier abandonne les sécurités du cabotage pour la dangereuse surprise de l'aventure au long cours, il joue sa tête. Mme Maria Le Hardouin a bien du courage : elle quitte des eaux malades qu'elle battait à coups de rames pour donner l'illusion de la tempête — nous pensons à *La Voile Noire* — et pêche enfin au large. Elle a libéré ses personnages familiers et c'est un coup du sort si elle reste en position d'accusée.

Le thème est ici apocalyptique : « Et il tomba du ciel une grande étoile, ardente comme une torche, dit Saint Jean ; le nom de cette étoile est Absinthe. Le tiers des eaux fut changé en absinthe et beaucoup d'hommes moururent de ces eaux parce qu'elles étaient devenues amères. » Mme Le Hardouin accorde sa viole à la musique de l'Evangeliste. Elle développe avec ambition. Elle imagine avec ampleur. Mais elle escamote en partie la fresque sous un lent travail de tapisserie, habile entrelac de laines noires et rouges. La dernière page tournée, on n'est plus bien sûr que le seul tiers des eaux ait été empoi-

sonné. Dans l'apocalypse intime de Maria Le Hardouin, c'est la mer qui est toute absinthe. Et l'herbe. Et la terre. Et l'air aussi absinthe.

Au premier plan, Miette en proie au désir. Elle se livre corps et âme. On la suit en toute lucidité. Puis Luc qui tourne en rond à la recherche d'une grâce divine constamment refusée. Luc devient fou à force de se cogner la tête sur les murs de sa cellule, une chambre bien secrète qui, pour lui, ne représente pas le bonheur.

Vivent également des suceurs de vie, des araignées : l'écrivain Taraglas volontairement anéanti dans ses tares, Montferrat « invraisemblable toréador » velu, « le mâle qu'attendent toutes les femmes ».

Dès qu'elle s'efforce de peindre en bleu, Mme Maria Le Hardouin perd sa vigueur. Elle stérilise ses caractères, transforme ses personnages en saints de vitrail, en sucre candi. Ainsi, Vincent exaspère : on aimerait le voir tomber une fois, cet ange de bonté, rien qu'une petite fois ! Constant aussi, on aimerait qu'il titubât ! C'est une endive, un fort-en-thèmes...

Les héros se répondent deux par deux : Laure et Miette, Taraglas et Luc, Constant et Vincent. Mme Maria Le Hardouin tisse, emmêle, dénoue, croise et décroise. Les intentions sont dans les détails — ce qui est féminin : si le livre débute sur une alerte, dans le hurlement des sirènes, cela n'est pas un hasard ; et si l'on perd cinq pages à nous conter tel souvenir d'enfance, c'est dans une intention très volontaire, sinon transparente.

Mme Maria Le Hardouin n'a pas un style simple. Elle aime le roulement du tambour : « Par un contraste extraordinaire, dans cette nuit toute raidie de drame, c'était lui qui introduisait la souplesse et la liberté, et pour tout dire, la vie ». Il y a des libertés surprenantes...

On butte trop souvent : « A l'instant même que leurs regards se joignirent », « La jubilation de Miette devint une intensité qui ressemblait à un cri »...

Mme Maria Le Hardouin tue son livre à coups d'épingles... Mais ne regrettons rien. L'enfant était né viable. Mort, il prouverait encore que Maria Le Hardouin a un tempérament, qu'elle a pris le départ, ce qui devient bien rare. Attendons-la maintenant sur la ligne d'arrivée...

PIERRE MACAIGNE.

●

LE NOIR DE LA VIGNE, par René-Jean Clot (*Gallimard*).

C'est puissant, drôle et tragique. Parfois hallucinant. N'y cherchez pas d'unité autre que celle donnée par l'atmosphère d'un asile d'aliénés. Dans la première partie se succèdent des scènes impayables, notamment les péripéties d'une soirée de

Noël lorsque le Directeur (aussi timbré que ses pensionnaires) offre à ses invités (normaux selon nos normes courantes) une sélection de *Carmen* chantée et par sa femme et par quelques aliénés. Le sujet de la seconde partie est le viol d'une folle par quatre gendarmes, puis l'intervention du curé qui, sans preuve mais convaincu de la réalité de l'attentat, veut faire avouer les coupables. Il y a là, par moments, une fureur dramatique qui atteint aux sommets de l'expression. Et cela sans artifice pseudo-psychologique, avec des sentiments simples comme les couleurs primaires d'une palette, avec des attitudes extraordinairement naturelles, ce qui nous change des trucs alambiqués, monnaie courante des romans français parus depuis quelques années. Je ne sais si René-Jean Clot tiendra le diapason. Il a du tempérament, le sens de l'image (qu'il s'en méfie cependant) et celui du mouvement verbal. En tout cas son premier livre est une réussite.

A. B. D.

●

MOSQUITOES, par W. Faulkner (*Editions de Minuit*).

Un autre visage de Faulkner: humour et caricature. Bien différent de la manière noire de *Sanctuaire* ou de *Lumière d'Août*. Une croisière de quelques jours sur une lagune des côtes de la Louisiane rassemble une grotesque collection d'esthètes (sculpteur, poète, romancier, mécène, etc.) et quelques comparses mâles et femelles, invités par une cinglée sur le yacht « Nausicaa ». L'absurdité de la réunion de ces personnages conduit à des gags d'où la cruauté n'est pas tout à fait absente. Cela ne se raconte pas. J'ai ri d'un chapitre à l'autre. Je le répète, c'est là un livre bien marrant.

A. B. D.

VARIETES

GUILLAUME APOLLINAIRE ou L'ARTILLEUR DE METZ, par René-Guy Cadou (*Chiffoleau*).

Il faut savoir gré à *René-Guy Cadou* de s'attacher à mettre toujours plus en lumière l'émouvante et fraternelle figure de Guillaume Apollinaire, compagnon de l'avenir. Dans une tâche souvent ingrate, il apporte cette belle ferveur qui n'appartient qu'aux poètes, je veux dire à ceux dont l'imagination s'efforce de rester toujours à la hauteur de leurs amours.

Après *Testament d'Apollinaire* (1) en tout point digne d'éloges, il vient de nous donner un Apollinaire *érotique* dont l'intérêt littéraire ne saurait faire de doute pour personne. En dix chapitres clairs, robustes et concis où l'anecdote se mêle à l'esprit d'examen, où la biographie vient étayer l'analyse poétique, René-Guy Cadou s'efforce de mettre en lumière ce qu'il considère comme l'épine dorsale de l'œuvre Apollinarienne. L'érotisme, pour Apollinaire, ne fut pas simplement une source d'inspiration entre mille, mais l'armure qui le défendait contre les entreprises avilissantes du monde et le ressort d'une véritable attitude morale. Si l'on en croit le commentateur — et je me sens tout porté à le croire — Apollinaire a vu, dans l'érotisme, « *une planche de salut, un moyen de libération, et, pour tout dire, une sorte de philosophie mâle et violente qui devait permettre à la pensée du poète d'élargir son champ* ».

Ainsi s'explique sa validité, sa virulence joyeuse dans tous les domaines. Cadou a très bien vu comment la guerre ne fut pour Apollinaire, qu'une occasion plus ardente d'exercer et d'exalter sa virilité. Ce n'est pas un simple jeu de rhétorique si, dans ses poèmes, les obus sont des seins de femmes et les longs canons des priapes roides. Dans cette imagination dominée par la saine conscience de ses attributs sexuels, c'est tout naturellement que s'accomplit la gaillarde métamorphose. Et c'est ainsi que nous pouvons accepter et même approuver cette notion paradoxale du poète amant de la guerre.

On n'expliquera pas autrement l'extraordinaire santé de cet esprit qui, sur les raffinements un peu déliquescents de ce début de siècle, fait le premier se lever le soleil d'un optimisme régénérateur et d'une volonté bonne à tout faire .

C'est parce qu'il n'a pas eu honte de son sexe, c'est parce qu'il a laissé ses mâles désirs donner de la voix, que Guillaume Apollinaire a su maintenir en lui et autour de lui ce merveilleux équilibre entre l'univers réel et la redoutable subjectivité.

Remercions le poète René-Guy Cadou de sa pénétrante étude et d'avoir, par la même occasion, réaffirmé les vertus morales du désir et que l'esprit n'est plus rien quand on le châtre de son corps.

L. D.

---

(1) *Testament d'Apollinaire*, par R.-G. Cadou (Debresse, 1946).

MARQUIS DE SADE, Morceaux choisis publiés par Gilbert Lély (*Seghers*).

Gilbert Lély, dans une courte préface, dit et apprend beaucoup plus sur Sade que certaines autres présentations récentes, beaucoup plus longues mais d'un « flou » désespérant. Voilà probablement la « vraie figure du Marquis de Sade ». L'homme perd définitivement sa monstruosité et le précurseur, le pionnier des problèmes de l'amour physique se montre sous son jour véritable. Ainsi plaide Lély pour « l'individu Sade » normal, et pour le savant, dont le génie est en avance de cent ans. Les extraits de son œuvre, que l'on regrette si courts, sont toujours bien choisis et éclairent avec justesse la pensée de l'auteur. Mais quelle incompréhensible pruderie a fait remplacer certains passages par des points, alors que d'autres morceaux choisis de Sade n'ont aucune gêne à donner le texte intégral ? Le geste ne s'explique pas, malgré la note de la page 14. Quoiqu'il en soit, la ferveur de Gilbert Lély est certaine. Elle donne à ce petit livre je ne sais quelle valeur spéciale, et fait que Sade vraiment y *apparaît*.

P. G.

●

CORRESPONDANCE GORKI-TCHEKOV, présentée par Jean Perus (*Grasset*).

Gorki et Tchekov, c'étaient d'abord deux tempéraments qui s'opposaient mais dont une correspondance de 89 lettres en six ans prouve l'identité de puissance. L'un et l'autre presque du même âge mais l'aîné, Tchekov, se trouvait à la tête d'une œuvre considérable quand Gorki s'adressa à lui pour la première fois avec l'ingénuité d'un admirateur et d'un débutant. C'est moins le côté anecdotique qui séduit dans ce libre échange de billets et missives que la révélation de l'influence assumée par Tchekov avec une sympathie amicale. Celui-ci, le représentant de l'humanisme russe, ne cède point, devant l'auteur qui ne se connaît pas encore, à la vanité de l'homme arrivé : il est simple et direct, et il accouche, chez Gorki, l'écrivain du prolétariat.

Tout Gorki était déja dans ces mots relevés dans sa première lettre : « Il faut que je serre votre main, votre main d'artiste, votre main d'homme sincère, et donc triste, n'est-ce-pas. » Tchekov avait compris dès ce moment qui s'adressait à lui et c'est pourquoi il aida aussitôt son correspondant à devenir lui-même, ce recueil de lettres en témoigne.

L. P.

SPECTACLES

A propos de deux ballets surréalistes.

ADAME MIROIR et les **DEMOISELLES DE LA NUIT**, dansés par la troupe de ROLAND PETIT au *Théâtre Marigny*.

On a dit d'*Adame Miroir* que c'était un ballet existentialiste ! Je ne sais ce qu'en pensent Jean Genêt, auteur du livret, Darius Milhaud qui en a écrit la musique et Paul Delvaux qui en a créé le Décor ! Comment ne pas y voir, l'expression d'un surréalisme non pas décadent mais parvenu au contraire à une maturité splendide, achevée, très loin du bric-à-brac de foire de l'exposition de l'an dernier, proche d'une perfection qu'il a rarement atteinte. Dans ces deux ballets, Roland Petit nous a donné des œuvres qui déclanchent en nous cette « fonction du surréel » que tant de poèmes ou de tableaux surréalistes n'excitent qu'à retardement, ou pas du tout. Le secret du charme qu'exercent immédiatement ces ballets tient sans doute à l'accord profond des divers plans : celui des sons, de la danse et des couleurs. Cette harmonie de trois mondes différents de celui de notre vie, nous donne d'emblée la clé de ce monde surréel si difficile à faire surgir.

Adame Miroir, c'est la danse d'un marin avec son image, multiplement répétée dans les miroirs d'une vaste galerie. Le reflet a plus d'existence charnelle que l'homme. Il tient à la main une rose qu'il lui offre en vain. La Mort apparaît, la tête emprisonnée dans un filet noir, le corps vêtu d'une tunique violette flottante. Elle arbitre le duel et c'est finalement l'image qui est tuée et l'homme qui s'engloutit dans le miroir. On pense bien entendu, constamment à Cocteau, à ses fréquentes allusions à la mort, assimilée à un personnage familier, telle la Jeune Fille aimée et malfaisante du « *Jeune Homme et la mort* ». Cela ne nous empêche pas de prendre le jeu au sérieux, de le trouver même saisissant et poignant, peut-être parce que le symbole est plus profond. La Mort n'apparaît pas ici sous les traits de l'être aimé, ni d'une puissance extérieure à nous. Elle surgit de la confrontation de l'homme et de son miroir. Elle est incluse dans chacun de nos gestes, dans notre apparence même, telle que le miroir nous la fait connaître. Allusion évidente au vieillissement que seul le miroir nous révèle, et aussi, peut-être à l'issue mortelle du narcissisme, car l'homme n'échappe à la mort qu'en échappant à soi. Imagine-t-on un homme vivant entouré de miroirs, se heurtant partout à son image ? Quel autre

refuge aurait-il que la folie, ou la mort ? La danse de l'homme et de son reflet symbolise l'impossible réunion, le duel sans issue et, l'absorption finale de l'homme par le miroir, c'est bien la mort absolue, c'est le renoncement à toute vie charnelle dans un monde à trois dimensions.

Cette lassitude des miroirs à conserver leurs images qu'ils projettent soudain dans le monde pour reprendre un homme à leur place, nous l'avons vue se manifester déjà dans le *Sang d'un Poète*, de Cocteau, partout présent dans ce ballet dont il conduit les fils. A comparer ces deux œuvres, il faut conclure à la supériorité du ballet sur le film, si réussi fût-il. On pourrait croire que les images du film sont plus proches des images du rêve que les sensations nées de la vision du ballet. Eh bien, non. Il y a plus de « dépaysement », de magie, dans le ballet que dans le film. La musique de Darius Milhaud est pour beaucoup dans ce dépaysement. Elle accompagne les jeux de la danse, sans jamais les recouvrir. Elle est douce, insinuante. Elle fait corps avec les gestes des danseurs qui ne sont pas ceux de la vie mais ceux d'un au-delà de la vie, d'une vie plus dense, parfois extatique, parfois désespérée. Signalons la mimique de Roland Petit qui est remarquable et le décor de Paul Delvaux, en quelque sorte inachevé, avec des prolongements que notre imagination rêve indéfinis. Tout cela aussi différent du théâtre et du cinéma que de la vie, favorise cet état d'étrangeté que recherchent les surréalistes.

Le thème des *Demoiselles de la Nuit* (décors et costumes de Léonor Fini, livret d'Anouilh, musique de Jean Françaix) est plus banal mais le ballet est tout aussi envoûtant, dispensateur des charmes d'un monde irréel, celui des chats.

Dans un grenier, tendu de vieux journaux et peuplé de chats bondissants et de chattes graciles, un jeune homme vient se perdre, gauche, étonné, trébuchant. Il se prend dans un réseau de sortilèges. Il essaie en vain de suivre les chattes dans leurs gestes trop légers, trop vifs. L'une d'elles se plaît à le séduire et lui, s'efforce de l'arracher à un chat plus habile que lui. Il y parvient, elle se transforme en femme.

Au second tableau, tous deux sont dans la chambre du jeune homme. Il s'essouffle à vouloir apprivoiser cet être plus léger, plus transparent qu'une femme, plus féroce aussi. Elle est reprise par la force sauvage de ses instincts et tue l'oiseau qu'elle avait d'abord caressé avec délicatesse et s'enfuit par la fenêtre. Et elle retrouve sur le toit ses anciens compagnons, suivie par l'homme qui est somnambule, mais ce somnambulisme ne le libère pas des entraves de sa chair et de son poids d'homme. Il assiste à la danse frénétique des chats qui lui ravissent sa compagne. Vertigineuse danse au bord du toit. Mais c'est lui qui s'écroule finalement au pied des chats dans cette lumière froide et dure qui tombe du ciel sur les toits, trop lourd de son amour et de son corps humain. Ces scènes se déroulent dans une atmosphère de rêve, de conte de fées où par bonheur les bêtes ne parlent pas, où elles dansent, pas tout à fait à la manière humaine, mais avec cette grâce délicate et réservée des chats. La musique, ravissante, suit le lent déroulement du rêve.

Ainsi, ce spectacle atteint tout naturellement le « plan du rêve » que les mots créent malaisément, parce que trop intellectuels, trop imprégnés de signification, mieux aussi que la peinture, que le film, car le ballet fait appel à *toute* notre affectivité, à celle qui sommeille dans notre inconscient, à celle aussi qui est vite éveillée par le concert de nos sens. Il recrée véritablement un monde où les couleurs, les sens, les rythmes, les gestes s'entendent pour atteindre le vrai de nos désirs, de nos craintes, de nos rêves. Jamais, en effet, les mots, les images picturales ou cinématographiques n'ont l'allure incertaine, inachevée du rêve. Le ballet, au contraire, et c'est le cas pour *Adame Miroir* et les *Demoiselles de la Nuit,* présente les images sans les imposer, suggère les symboles, favorise les métamorphoses : la chatte devient femme, l'homme joue avec son reflet jusqu'à se confondre avec lui, et, comme dans un rêve, l'on y croit, car les mouvements irréels de la danse nous ont tout de suite transporté dans un autre monde.

FRANCINE BÉRIS.

POÉSIE CUBAINE

Anciennement, cette île portait le nom des oiseaux et des fruits. Les marins venaient au rivage, laissaient tomber leurs voiles étrangères peintes de croix noires ou du nom de la Vierge. L'île ouvrait ses jambes, donnant sans détour le plus doux, le plus tendre, le plus intime d'elle. La flore dépliait les mêmes effervescences, les mêmes excès qu'à présent. Le même soleil humide accablait les feuillages. Les graines jetées à terre devenaient en quelques heures des nœuds, des chaînes dans le sol, des écorces, des langues, des racines en l'air. Mais aujourd'hui son sexe, à l'odeur de goyave et de miel, elle ne le montre plus, semble-t-il, depuis qu'on l'a écorchée de routes sans couleurs et d'immeubles comme partout, vides et prétentieux.

Trois siècles durant, la lourde armure d'Espagne a pesé sur ce pays. Quatre races s'y sont rencontrées : la décimée la race rouge, la race implacable des blancs, la jaune, inquiétante et secrète, et la noire aux chevilles d'abord enchaînées. Et ces races, parce que Cuba est une des corbeilles du désir, se sont mêlées, mettant aux nuques et aux bras toutes les nuances de la nuit et du feu. Chacune a perdu ses veines dans les veines de l'autre, le métissage dispose ici ses lianes gracieuses et souples, facilement

nouées. Mais chacune depuis a subi durement le poids des maisons, le poids des machines et le poids du travail. De sorte que les plumes bleues des perruches, de nos jours encore soulevées, légères, par les éventails, ne peuvent pas cacher l'ombre anguleuse et froide de la misère. La petite cousine de Maria Belen Chacon tousse en traversant la rue et ses poumons fiévreux s'insurgent, s'irritent à l'odeur équivoque de l'entrepôt de rhum.

Cuba, comme une paume tiède émergée de l'océan vert. Les saisons s'y tiennent par la main, sœurs jumelles et impures, l'envie, la paresse, la volupté, la gourmandise. Elles tendent à tout venant quatre bouches molles, quatre fruits superbes, mouillés, mais les matelots, qui les connaissent, les ont déjà culbutées. Elles rient, leurs paniers roulent à terre, et lorsqu'elles se relèvent, elles courent prestement, les agiles, vers la fabrique de cigares.

Certes, vainement vous rechercherez ailleurs dans le monde cette lumière de métal, blême et lourde comme une gigantesque goutte de sirop. A travers les treillages, les clisses, les latis, elle marque les peaux sombres de rayures plus claires qui bougent. Elle suit le contour des poitrines, la rondeur des épaules, elle caresse les genoux des métisses. Il se fait une langueur de touffeurs et de reflets, et, sur les femmes odorantes, sur les femmes ralenties, moussent les espiègleries blanches des dentelles, des plissés, des lingeries, et la fête des foulards. Un lézard surpris fait cesser le charme. Mais les sorcières de

Goya, qui sont venues jusqu'ici, préparent de nouvelles robes roses et des fauteuils à bascule pour encanailler l'air.

On ne voit pas toujours que Cuba est posé sur un équilibre instable de secrets. Secrets de la chaleur : le secret sommeillant du hamac, celui de la démarche des mulâtresses, le secret moîte des champs de canne à sucre. Secrets de la fraîcheur : celui des grandes pluies interminables, celui de la brise de mer, celui de l'éventail, celui des petits citrons verts qu'on met dans les boissons. Si l'équilibre est rompu, c'est une tornade ou c'est un tremblement de terre. Voilà pourquoi sans doute on affirme que les oiseaux de l'île sont muets : ils ont peur de mettre en mouvement quelque chose.

Cuba est peut-être chez vous, dans votre jardin d'août. Avec un ciel sans rayures ou bien avec les grosses gouttes de l'orage. Avec les fruits trop mûrs. En regardant bouger des plumes. Ou dans chacun des mots de ses poètes, dans cette poésie à la fois d'instinct et de raffinement, qui sait s'anémier de nonchalance ou retrouver les forces vives, les grands moteurs. Avec eux, cherchez le merveilleux visage alangui de la femme que vous aimez dans le ciel nocturne. Apprenez à trouver ses yeux clos dans ce ciel où, paresseuses, s'étirent jusqu'au matin les étoiles cubaines.

PIERRE GUERRE.

NICOLAS GUILLEN

LLEGADA

! Aqui estamos !

La palabra nos viene humeda de los bosques,
y un sol enérgico
nos amanece entre las venas.

! El puño es fuerte
y tiene el remo !

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes
y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos donde nacen las aguas,
y las amamos porque ampujaron nuestras canoes
[bajo los cielos rojos.

Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bàrbaras;

NICOLAS GUILLEN

ARRIVEE

Nous voici !

La parole nous vient humide des forêts,
et un soleil énergique
se lève entre nos veines.

Le poing est fort
et tient la rame !

Dans l'œil profond dorment des palmiers exorbitants
et le cri sort de nous comme une goutte d'or vierge.
Notre pied,
dur et large,
aplatit la poussière des chemins abandonnés
étroits pour nos files.
Nous savons où naissent les eaux,
et les aimons parce qu'elles ont poussé nos canots
[sous les ciels rouges.

Notre chant
est comme un muscle sous la peau de l'âme,
notre simple chant.

Nous apportons la fumée dans le matin,
et le feu sur la nuit,
et le couteau, comme un dur morceau de lune,
apte pour les peaux barbares ;

traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cintùron del Trópico
y el espiritu limpio.

Traemos
nuestros rasgos al perfil definitivo de América.

! Eh compañeros, aqui estamos !
La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
como panales de abejas silvestres;
sus calles estan secas como los rios cuando no llueve
[en la montaña,
y sus casas nos miran con los ojos pàvidos de las
[ventanas.

Los hombres antiguos nos daràn leche y miel;
y nos coronaran de hojas verdes.

! Eh, compañeros, aqui estamos !
! Bajo el sol,
nuestra piel sudorosa reflejarà los rostros humedos
[de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta
[de nuestras llamas
nuestra risa madrugarà sobre los rios y los pàjaros !

nous apportons les caïmans dans la fange,
et l'arc qui tire nos angoisses,
et la ceinture du Tropique,
et l'esprit propre.

Nous apportons
nos traits au profil définitif de l'Amérique.

Eh ! compagnons, nous voici !
La cité nous attend avec ses palais, ténus
comme des rayons d'abeilles sylvestres;
ses rues sont sèches comme les fleuves quand il ne
[pleut pas dans la montagne,
et ses maisons nous regardent avec les yeux effrayés
[des fenêtres.

Les hommes antiques nous donneront lait et miel,
et nous couronneront de feuilles vertes.

Eh, compagnons, nous voici !
Sous le soleil,
notre peau en sueur reflètera les visages humides
[des vaincus,
et dans la nuit, pendant que les astres brûlent à la
[pointe de nos flammes,
notre rire s'éveillera sur les fleuves et les oiseaux !

Traduit par E.-A. PREYRE.

NICOLAS GUILLEN

DISCOURS SUR LE TROPIQUE

Tropique,
Ta flamme vivante
Dore les hauts nuages
et le ciel profond, ceint de l'Arc de Midi !
Tu sèches dans la peau des arbres
l'angoisse du lézard.
Tu graisses les roues du vent
pour effrayer les palmeraies.
Tu traverses
d'une grande flèche rouge
le cœur des forêts
et la chair des fleuves.

Je te vois venir par les chemins ardents
Tropique,
Avec ton panier de mangues
tes cannes généreuses
et tes caïmites violets comme le sexe des négresses.

Je te vois avec tes mains rudes
sauvagement partager les graines
et faire surgir l'arbre opulent :
arbre nouveau-né, mais déjà capable
de s'élancer dans les bosquets chantants.

Ici,
au milieu de la mer
jouant dans les eaux avec mes Antilles nues,
je te salue, Tropique,
d'un salut sportif
et printanier,

qui jaillit de mon poumon salé
à travers ces îles scandaleuses
qui sont aussi tes filles...
(La Jamaïque prétend
Qu'elle est heureuse d'être noire;
Et Cuba se sait déjà mulâtresse)
Ah !
Quelle avidité
De respirer la fumée de ton incendie
et de sentir les deux puits amers des aisselles !
Tes aisselles, ô Tropique,
avec leur duvet tordu et retordu dans tes flammes.

Les poignets que tu me donnes
Pour briser les cocotiers comme un petit dieu [colérique;
les yeux que tu me donnes
pour éclairer l'ombre de mes tigres :
l'oreille que tu me donnes
pour écouter près de la terre
les sabots lointains.

Je te dois ce corps obscur,
les jambes agiles et la tête crépue;
mon amour pour les femmes élémentaires
et ce sang inextinguible.
Je te dois les journées hautes
dont l'étoffe bleue porte incrustés
des soleils ronds et riants;
je te dois les lèvres humides
la queue du jaguar et la salive des vipères;
je te dois le puits où boivent les fauves assoiffés;
je te dois, Tropique,
cet enthousiasme enfantin
de courir sur la piste
de ton profond ceinturon plein de roses jaunes,
riant sur les montagnes et les nuages
pendant qu'un ciel maritime
se déchire en interminables vagues d'étoiles à mes [pieds !

Traduit par Yvan Goll.

Nicolas GUILLEN

BALLADE DE DEUX AIEUX

Ombres que je suis seul à voir
m'escortent mes deux aïeux.

Lance avec une pointe d'os
tambour de cuir et de bois :
mon aïeul noir.

Gorgerette en le large cou,
armure grise guerrière :
mon aïeul blanc.

Pied nu et torse de pierre
ceux de mon noir ;
pupilles de verre antarctique
celles de mon blanc.

Afrique de forêts humides
et de gros gongs sourds...
— Je meurs !
(dit mon aïeul noir).
Eau noirâtre de caïmans,

vertes matinées de cocos.
— Je me fatigue !
(dit mon aïeul blanc).
Oh ! voiles de vent amer
galion brûlant dans l'or.
— Je meurs !
(dit mon aïeul noir).
Oh ! les côtes au col vierge,
trompées par les verroteries !
— Je me fatigue !
(dit mon aïeul blanc).

Oh ! pur soleil repoussé
captif dans le cerceau du Tropique !
Oh ! la lune ronde et propre
au-dessus du rêve des singes !...

Que de bateaux, que de bateaux !
Que de nègres, que de nègres !
Quel long éclat de cannes à sucre !
Quel fouet celui du négrier !
Sang ? Sang. Pleur ? Pleur.

Les veines et les yeux entr'ouverts,
et les vides matinées,
les crépuscules de travail
et une grande voix, forte voix,
qui déchiquète le silence.
Que de bateaux, que de bateaux !
Que de nègres !

Ombres que je suis seul à voir
m'escortent mes deux aïeux.

Don Federico me crie,
et Taïta Facundo se tait ;
les deux rêvent dans la nuit,
et marchent, marchent.
Je les joins.
Federico !
Facundo ! Les deux s'embrassent.
Les deux soupirent. Les deux
lèvent leurs têtes fortes,
les deux de mêmes dimensions,
au-dessous des hautes étoiles ;
les deux de mêmes dimensions,
angoisse noire et angoisse blanche ;
les deux de mêmes dimensions,
crient. Rêvent. Pleurent. Pleurent. Chantent.
Chantent... Chantent... Chantent !...

Traduit par E.-A. Preyre.

Nicolas GUILLEN

CHALEUR

La chaleur fend la nuit.
La nuit tombe grillée
Sur le fleuve.

Quel cri
Quel cri frais dans les eaux
le cri exhalé par la nuit
brûlée !

Chaleur rousse pour les nègres.
Tambour !
Chaleur pour les torses fulgurants
Tambour !
Chaleur avec des langues de feu
sur les échines nues...
Tambour !

L'eau des étoiles
Trempe les cocotiers
éveillés.
Tambour !
Haute lumière des étoiles.
Tambour !
Le phare polaire vacille.
Tambour !
Feu à bord ! Feu à bord !
Tambour !
C'est vrai ? Fuyez ! Mensonge !
Tambour !
Rives sourdes ! Ciels sourds...
Tambour !
Les îles s'en vont,
s'en vont, s'en vont,
s'en vont toutes brûlées.

Traduit par Yvan Goll.

NICOLAS GUILLEN

LA RUMBA

La rumba
remue sa musique épaisse
avec un bâton,
gingembre et cannelle...
Mauvais !
Mauvais car maintenant viendra le nègre mec
avec Fela.

Poivre de la hanche
croupe flexible et dorée
rumbera [1] bonne
rumbera mauvaise.

Dans l'eau de ta robe de chambre
toutes mes angoisses naviguent :
rumbera mauvaise
rumbera bonne.

Désir ardent de naufrager
dans cette mer tiède et profonde :
fond
de la mer !

Ton pied tresse avec la musique
le nœud qui m'étreint le plus.
Ressac de toile blanche
sur ta chair couleur de blé.

---

(1) Danseuse de rumba.

Démence du bas-ventre,
haleine de bouche sèche;
le rhum qui t'a émerveillée,
le mouchoir en guise de rênes :
je t'attraperai domptée,
te verrai bien assujettie
quand tu fuis comme maintenant
que vers ma tendresse tu viennes
rumbera
bonne
O vers ma tendresse que tu ailles,
rumbera
mauvaise !

L'attente ne sera pas longue,
rumbera
bonne,
ni éternelle la *bacha* (2)
rumbera
mauvaise
elle te fera mal la hanche
rumbera
bonne
hanche dure et qui a sué,
rumbera
mauvaise...

Dernière
gorgée !
Va-t-en, cours, allons-nous en...
Allons !

Traduit par E.-A. PREYRE.

---

(2) Bacha: querelle ?

EMILIO BALLAGAS

ELEGIA DE MARIA BELEN CHACON

Maria Belén, Maria Belén, Maria Belén,
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon, Maria
[Belén Chacon,
con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

En el cielo de la rumba
ya nunca habra de alumbrar
tu constelacion de curvas.

Qué ladrito te mordio el vértice del pulmon ?
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon...
Qué ladrito te mordio el vértice del pulmon ?

Ni fué ladrito ni una,
ni fué una ni fué dano :
La plancha, de madrugada, fué quien te quemo el
[pulmon,
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon !...

EMILIO BALLAGAS

ELEGIE DE MARIA BELEN CHACON

Maria Belén, Maria Belén, Maria Belén,
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon, Maria
[Belén Chacon,
avec tes fesses qui ondoient
de Camagüey à Santiago, de Santiago à Camagüey.

Au ciel de la rumba,
plus jamais ne s'allumera
la constellation de tes courbes.

Quel aboiement t'a mordue au sommet du poumon ?
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon...
Quel aboiement t'a mordue au sommet du poumon ?

Ni aboiement ni ongle,
Ni ongle ni blessure :
Le fer à repasser, jusqu'à l'aube, a mis le feu à ton
[poumon,
Maria Belén Chacon, Maria Belén Chacon...

Y luego, por la manana,
con la ropa en la canasta, se llevaron tu sandunga,
tu sandunga y tu pulmon.

Que no baile nadie ahora !
Que no le arranque mas pulgas el negro Andrés
a su tres !

Y los chinos que arman tanganas adentro de las [maracas
hagan un poco de paz.
Besar la cruz de las claves.
(Libranos de todo mal, Virgen de la Carida !)

Ya no veré mis instintos
en los espejos redondos y alegres de tus dos nalgas.
Tu constelacion de curvas
ya no alumbrara jamas el cielo de la sandunga.

Maria Belén, Maria Belén :
con tus nalgas en vaiven,
de Camagüey a Santiago...
de Santiago a Camagüey.

Ensuite dans la matinée
Avec le linge dans la corbeille s'en est allée ta grâce,
Ta grâce et ton poumon !

Que personne ne danse plus !
Que le nègre Andrès n'arrache plus les puces
A sa guitare !

Et les Chinois qui font du bruit à l'intérieur des [maracas
Ont un peu de repos ;
Baisons la croix des bois chantants.
(« Délivre-nous du mal, Vierge de la Charité ! »)

Je ne verrai plus mes plaisirs
dans les miroirs ronds et riants de tes fesses.
La constellation de tes courbes
N'illuminera plus jamais le ciel de ta grâce.

Maria Belén, Maria Belén :
avec tes fesses qui ondoient,
de Camagüey à Santiago,
de Santiago à Camagüey.

Traduit par Yvan Goll.

Emilio BALLAGAS

CE QUE PEUT ETRE L'AMOUR

I

Car l'amour n'est pas cette chose triste
mais lumière, lumière jusqu'à nous aveugler
d'une autre lumière où danse le sang
soulevé dans les voiles les plus rapides
ou sur des ailes légères
au-dessus de la terre tout entière amoureuse.

C'est ce qu'il devrait être et non le reste.
Car l'amour n'est pas cette chose triste,
ce pâle hurlement
de faméliques loups égarés,
ou de chiens
apprenant à devenir des loups.
Cette carpe défunte, visqueuse, irrespirable,
morte pesamment parmi les mouches,
souillée par la terre du rivage.
Ce n'est pas cette douleur sale des jours
où glisse lentement la fine bruine
pareille à un pleur de pupilles aveugles,
aveugles pupilles, purulentes plaies,
moignon sanguinolent de regards
où la lumière stagne, où vainement
appellent à grands coups le soleil, les roses, les
[parfums...
(Yeux inhabités par la gloire, yeux sans lumière,
comme les âmes humides
qui jouent à l'amour et le profanent).

Non, ce n'est pas cette bruine
qui met dans l'air des toiles d'araignées et une aigre
[poussière,
une boue à peine boueuse sur les souliers ;
une eau souillée qui n'est pas même fange.
(Une guêpe en travers de la gorge !)

Car l'amour, ô mon Dieu, n'est pas la bruine
mais une blanche pluie dévastatrice.
Eclairs et rafales.
Vivant royaume de l'eau !

Car l'amour est autre chose : un Fleuve.
Une dormeuse plage soupirante
où s'ébauchent des corps qui respirent
sous leur drap de sable blanc.
Marées qui soutiennent la joie
flottant aux cimes de l'azur, au cœur de la lumière,
resplendissante mer, ciel marin
où de cythéréennes îles
de nuages extasiés
rêvent d'être éternelles cependant qu'elles meurent
évanouies, lentement, dans la brise.

Car l'amour est comme un grand cheval
d'épées à la crinière de diamant.
Une haute flamme, une colonne
de feu ; un arc en ciel
triomphal pour que garçons et filles
défilent en se tenant enlacés par la taille.
L'amour est un arbre en quiétude sacrée
sous la lourdeur de ses fruits chastes
avec le poids secret de leur saveur parmi les feuilles.
Leur trône auguste de douceur.

II

Car l'amour est ceci, ceci, ceci :
la lumière glorieuse sur les saintes bêtes de la terre.
Un oiseau qui picore un fruit mûr
et le blesse de jouissance et le pénètre
du doux chant silencieux
de son léger bec sucré.

Car l'amour est hyménée. Est chant.
Voix perpendiculaire de ciel à ciel ;
l'horizontale du lit, les chambres nuptiales
tièdement éclairées par les baisers ;
harpes de feu, cithares d'eau.
Et au milieu de son peuple
le Seigneur qui change l'eau en vin.
Il est ceci et non cela. Une rose
qui dort entre les dents...

Car l'amour, bien peu le savent ;
tous croient le savoir. Et nul ne sait.
Il est ceci et non un sifflement de serpent pourri
avec un chien d'opium dans le regard.

Il n'est point l'haleine répugnante à travers le judas,
sinistre célestinage d'entresol
où officie une larve détruite.
Pleur d'une lampe triste qui dans sa propre lascivité
[se consume,

pleur d'un robinet brisé,
et belettes qui se cachent du soleil.
Non, il n'est pas ceci, pas ces couloirs
obscurs fréquentés par les rats.

Car l'amour n'est pas cette chose immonde,
chair opaque et dents effilées,
mensonge magique et fleur de chiffon
se pavanant sur une tige en fil de fer.
Ce n'est pas cette fausse pierre, cette vitreuse
sollicitude de bave ou de cendre.

Car l'amour n'est pas un souffle impur
derrière un rideau empoisonné.
Argent sinistre et venimeuse lèvre,
sorcière et renard à la fois.

Un arbre de misère et de cachette
gonfle ces fruits et les nourrit
de sa saveur de lèpre et de vieux coussin.

Oiseaux du ciel et hommes de la terre,
passez loin de la haine de ses branches !
Ne buvez pas à la fontaine de vitriol
qui coule dessous son tronc amer.

III

L'amour peut être douleur d'un homme
qui, tel le publicain, baisse le front
et déchire son cœur sans qu'on le regarde
et demande à Dieu pardon s'il le trahit.
Car l'amour aussi est chose très humble,
un digne pleur, un pleur silencieux
et une épée de lumière qui nous transperce.
Parler aux étoiles et nous battre
la poitrine devant la nuit désolée.
Car l'amour Amour est l'oubli de soi ;
l'abandon du « moi » pour le laisser
vivre, comme au fond d'un miroir,
en un autre être, en un « toi » transparent.

Mais l'amour : comment dirai-je ce qu'il est ?
Il est la simple cour de ma maison, mon enfance,
mon adolescence pâle :
l'oranger fleuri, le jeune cerf
ligoté que l'on nous apporta un soir
et qui mourut sans avoir ses forêts dans les yeux.
Il est la conversation des aïeules
assises dans leurs sièges,
pénélopes domestiques qui jamais n'achevaient leur [ouvrage.

Mais l'amour : comment est-il donc, mon Dieu ?
L'aurais-je oublié ? Ne l'ai-je jamais su ?
C'est poser ses pieds fermement sur la terre
comblée d'oranges et de fleurs
et toucher du front le ciel limpide
et marcher sans le vent des paroles.

IV

Car l'amour, c'est écarter les créatures
près desquelles la pâle Mort
veille en leur déniant la beauté...
Et toi, Père, tu cherches ma blessure
pour l'ensemencer de Paradis.
L'Amour c'est toi qui me détournes
de tout ce qui est Mort et raison de Mort
et mort sans raison jusqu'à la mort.
Amour, Amour, qui me plonge en la mort.
Renoncer. N'être pas prisonnier des choses.
Se délier du piège mortel des créatures.
Mais l'amour c'est tout se dépouiller
comme les couples qui se couchent
dans la nuit accablée. Et le divin
amour c'est se dépouiller même de son corps ;
l'oublier avant que lui n'oublie,
terre à terre dans la poussière de la terre.

Que l'Amour c'est Toi, je le savais
en venant à la vie : l'ai-je oublié ?
C'est se livrer et tout se retrouver
tout l'Amour en Toi et en Toi se perdre
pour se trouver un jour avec Toi dans ta Demeure.

Traduit par Pierre Darmangeat.

EMILIO BALLAGAS

ELEGIE SANS NOM

Sable déchaux et mer toute nue.
Mer nue et impatiente se mirant dans le ciel.
Le ciel qui se continue lui-même
qui poursuit son azur sans le trouver
jamais définitivement distillé.

Je marchais trop léger sur le sable
trop dieu frémissant pour mes solitudes
fils de l'esperanto de toutes les gorges
prodigue de regards blancs sans envol fixe.

Se faisaient les mouettes se défaisaient les nuages
et les vagues revenaient à l'assaut de la rive.
Tant de batailles blanches d'écumes dénouées
pour se prendre en un seul coquillage sans image de
ni sel poli et dur. [neige

Le vent gonflait ses voiles d'une vigueur invisible
il dansait oublieux délaissé retrouvé
et tu étais toi.
Je ne t'avais pas encore vue.

Fils de mon présent frais enfant de l'oubli
mon sang me portait des nouvelles de mes mains.
Je savais diviser la vie de mon corps comme le
tête libre épaules [chant en strophes
poitrine
cuisses et jambes essayées.
Me pénétrait une tristesse de lointaines

colombes égarées
de paroles perdues au delà du silence
faites d'ailes en poudre de papillons
et de cendres roses absentes de la nuit.

Tournesol en rêve je ne t'avais encore vue
aimant œillet vécu en un geste immobile.
Tu n'étais pas toi.

Je marchais marchais marchais
en une démarche plus fragile que moi-même
dans la non-pesanteur transparente et dormeuse
délié de souvenirs et l'ombilic au vent...

Mon ombre à mon côté sans pieds pour me suivre
mon ombre tombait brisée maigre et inutile
comme un poisson sans arêtes mon ombre allait à
[mon côté
comme un chien d'ombres
si pauvre que nul chien d'ombres ne jappait après
[elle.
C'est beaucoup toujours toujours c'est
trop toujours ma lampe d'argile
c'est trop ressembler à mes pâles mains
et à mon front cloué par un amour immense
fructifié de noms sans identité
avec la lumière qui découpe aigrement les choses.
C'est beaucoup unir les lèvres pour que ne s'échappe
ne fuie ne s'évanouisse
mon secret de chair mon secret de larmes
mon baiser entrecoupé.

J'allais et tu venais
bien que ton beau corps reposât étendu
tu avançais amour le destin te poussait
comme pousse les voiles le titanique vent aux épaules
[frémissantes
Te poussaient et la vie et la terre et la mort
et des mains qui peuvent plus que nous-mêmes
des mains qui peuvent nous unir et nous arracher
et frotter nos yeux au suc des anémones.

C'étaient le sel et l'iode c'étaient le sel et l'algue
c'étaient eux et rien d'autre te dis-je c'étaient eux
à l'instant précis d'être
car avant que le soleil eût terminé sa scène
et la nuit fait mouvoir sa machinerie d'ombres
je te vis enfin face à face
soie et acier le regard nous tendit ses câbles
mes doigts sans bouger repassaient en rêve
tes cheveux de prunelle.

Ainsi allions-nous l'un à côté de l'autre
et je pus découvrir que ton corps joyeux
était chose qui croît comme une flamme qui défie
mât colonne tour en rythme de stature [le vent
et le printemps inquiet de ton sang
était une musique captive de tes chairs brûlées.

Une lumière de soleils révolus
perdus dans la nuit violette des siècles
venait se purifier dans tes yeux obliques
fendus légèrement
avec cette indifférence qui lève les sourcils.

Tu nageais
je voulais t'aimer avec une poitrine
pareille à celle de l'eau que tu traversais agile
fugace infatigable. Tu avais tu as encore
les ongles ovales
un métal quasi cristal dedans la gorge
qui donne son timbre frais sans se briser.
Je sais que la paix n'est plus mienne
les vagues t'apportèrent
qui venaient — d'où ? qui sont inquiètes toujours
je sais que tu t'en vas en elles ou sur les sables
que le vent te conduit
comme un arbre qui pousse avec ses feuilles
[musicales.

Je sais que tu vis et que ton souffle
exhale une âme différente chaque fois que tu respires.
Et moi avec mon âme unique invariable et sûre
avec mon menton triste dans la fleur de mes mains
avec un livre entr'ouvert sur mes jambes immobiles
je t'aime davantage
j'aime ton ombre
dans une grande tristesse qui tombe des nuages
dans une grande tristesse de rames mutilées
de charbon et de cendre sur des ailes vaincues...

Je t'ai si bien nourrie de ma lumière jamais striée
que je ne puis plus souffrir en moi ta beauté
qui blesse mes entrailles et déchire ma chair
comme un hameçon qui blesse au dedans la joue.
Je te donne à la vie entière du poème.
Je ne prends pas honte de mon grand échec
car de ce limon obscur de larmes sans prière
tu nais dahlia de l'air bien plus nue que la mer
plus ouverte que le ciel
plus éternelle que ce destin qui poussait ta présence
[vers la mienne
ma douleur vers ta joie.

Sais-tu ?

Je m'en irai demain je me perdrai
voguant sur un navire d'ombre
parmi des flots violets et des chants de marins
sous un silence cosmique grave et phosphorescent...
Et sur mes lèvres tristes se bercera ton nom
qui ne servira pas à t'appeler
toujours je le prononce pour adoucir mon sang
chanson inutile toujours inutile toujours inutile
inutilement toujours.

Les seins de la mort
alimentent ma vie.

Traduit par PIERRE DARMANGEAT.

SERAFINA MUNOZ

CANCION EXALTADA EN SANGRE Y LUZ

Te quiero en esta noche
madurada de milagros
de mi tiempo sin horas,
en esta torre clara que vigila mi vida;
en esta playa abierta
donde baño mis ciudades de espuma,
mis niños dulces y mis dias altos.

Te quiero con nubes y relámpagos,
y con niebla y con rosas,
y con sol... y con muerte.
Te quiero en sal y risa.
Entre la espina, entre los rios morados
en este horizonte oscuro
que me frota su limón por los ojos,
entre el sueño, entre las golondrinas...

Te siento en este hombro de nieve
que me empuja hacia el cielo;
te tengo apretado en mi misma,
caliente,
bajándome las venas entre mi propria sangre.
Mis aguas me repiten (fija luna) tu rostro,
y se me azoga el cuerpo de mieles inefables,
y me suelto el cabello al viento del delirio
para verte flotar ágil y puro.

El mundo se me hace intimo
entre tus dedos mansos,
hombre que me pueblas de mariposas.
Yo gusto tu manzana
con olor a sombra y a madrugada,
y me bebo en tu voz los ojos del rocio.

SERAFINA MUNOZ

CHANSON EXALTEE EN SANG ET LUMIERE

Je t'aime en cette nuit
mûrie de miracles
de mon temps sans heures,
en cette tour claire qui veille ma vie;
en cette plage ouverte
où je baigne mes cités d'écume,
mes enfants doux et mes jours hauts.

Je t'aime avec nuages et éclairs,
et avec brume et avec roses,
et avec soleil... et avec mort.
Je t'aime dans le sel et le rire.
Entre l'épine, entre les fleuves violâtres,
dans cet horizon obscur
qui me frotte son limon par les yeux,
entre le sommeil, entre les hirondelles...

Je te sens dans cette épaule de neige
qui me pousse jusqu'au ciel;
je te tiens serré en moi-même,
chaud,
me descendant les veines entre mon propre sang.
Mes eaux me répètent (lune fixe) ton visage,
et mon corps se trouble de miels ineffables,
et je libère mes cheveux au vent du délire
pour te voir flotter agile et pur.

Le monde me devient intime
entre tes doigts apprivoisés,
homme qui me peuple de papillons.
Je goûte ta pomme
avec une odeur d'ombre et de point du jour
et je bois dans ta voix les yeux de la rosée.

Traduit par E.-A. PREYRE.

SERAFINA MUNOZ

CHANSON DE L'IMPOSSIBLE EVASION

La nuit pleut (visite de lunes noires)
sur mon cœur.
La longue nuit amère des fleuves
secs, des mains coupées,
des yeux aveugles...
La nuit qui me prend le sang
et la parole et l'air
que je respire et jusqu'au nom !

Ni étoiles,
ni aubes prochaines.
Un vent noir agite des cadavres
de rossignols étranglés.
Un gémissement de colombe sans maître
brûle les épaules de l'air !
Et de la source du rêve coulent des papillons obscurs.
(toutes les fenêtres qui ont égaré leur ciel
se promènent dans mes veines
drapeaux désespérés).
Jusques à quand parcourrai-je les chemins
du délire inconnu, des lis,
des oiseaux et des aurores certaines,
poursuivie par les ombres et les naufrages ?
Jusques à quand, oh aiguille de martyres,
me traverseras-tu les yeux ?

Je veux crier pour que m'entende l'univers,
et le cri se brise
en couteaux de feu dans ma propre gorge;
je veux ouvrir à la terre,
au ciel, à la mer, à l'homme
mes vannes de pleurs
— et mon pleur, tenacement, me pénètre davantage
et davantage croît en moi et davantage m'inonde —
(Un vent noir agite des cadavres
de rossignols étranglés).
Le temps sans sphères bat son battement exact.

Un coup de fouet d'ombre
met en fuite mes dernières étoiles;
sur mon front croise vertigineusement
la fumée de tous les incendies de la vie.
Et moi (la statue inutile),
attachée à ma propre douleur,
sans défense de bras
ni de vagues, ni d'yeux de mère,
comme une goutte lente,
je tombe dans la mort.

Traduit par E.-A. Preyre.

JULIA RODRIGUEZ TOMEU

CAMINOS

« Me eché encima todo el misterio de la noche.
Los ojos se me volvieron estrellas,
y en la boca llevaba toda la promesa
de un amanecer.

Asi emprendi el largo camino negro
con mi luz a cuestas,
como un milagro o un martirio.

Cargada de todos los sueños,
bendecida por todas las ansias.

Tomé ruta
por el largo camino negro,
que comienza y que no tiene fin. »

JULIA RODRIGUEZ TOMEU

CHEMINS

J'ai jeté sur moi tout le mystère de la nuit.
Mes yeux se transformèrent en étoiles,
et dans la bouche je portais toute la promesse
d'une aube.

Ainsi j'entrepris le long chemin noir
avec ma lumière sur le dos,
comme un miracle ou un martyre.

Chargée de tous les songes
bénie par toutes les angoisses.

J'ai pris la route
par le long chemin noir
qui commence et qui n'a pas de fin.

Traduit par E.-A. PREYRE.

REQUIEM

pour Georges Bernanos.

Je ne vois plus rien que les racines
les douces les violentes racines

un homme était là
qui faisait encore un peu de jour

je ne vois rien que les racines
qui rappellent ce qu'on dit là-haut
et vont passer le temps de leur obscurité
dans leurs souterraines rapines

un homme était là
plus ancien que les autres
en pleine lune

je ne vois plus rien que des combats
pour briser un miroir
des pierres dont on a parlé comme des fruits
des joies profondes de lézard
je ne vois plus rien dans nos mains
que le bleu passé d'une vie
comme il se fait tôt comme il se fait tard

un homme était là
c'était pour demain

Tout visage a crié mon nom avant le sien
tout visage que j'aurais pu aimer

le vent se couche avec les chiens
le ciel a perdu son beau temps sur les charniers
qui font un bruit d'abeilles
dans les rapides nuées

tout visage a crié mon nom
pour une bouchée de pain

cherchez qui vous voudrez
appelez qui vous aime
je ne suis pas de ceux qui parlent après la plaie
la bouche pleine
ne laissez pas venir le sang avec les mots
laissez la lèvre libre pour l'adieu
et la main prompte à desserrer l'anneau
et le pied qui éteint le feu

tout visage a crié mon nom
mon nom de lin

la mort est morte
ne croyez pas qu'elle va dans les sillons
que c'est la graine qu'elle emporte
elle n'est plus comme un bleuet dans les épées
elle n'attire pas l'eau profonde sur la table
elle ne fait pas de nouvelle saison
elle n'a pas figure de sable
pour le baiser

c'est un soir comme un autre
avec un tremblement qui n'en finit pas
à la cime des arbres
sur notre gorge

tout me suffit ce soir
je ne cherche pas une ombre plus maigre que les [autres
je ne recueille pas un caillou
qu'on ne poussera plus du pied
je ne pense pas à un fleuve plus noir et plus dense
où les barques agacées évitent le moindre vent
l'ultime chance

je sais que quelqu'un est mort
qui aurait pu être mon ami terrible
une voix de moins dans le silence
un regard de plus sur une terre illisible
un Passant immense

Ici les routes ont les chevaux de la semaine
luisants comme un fond d'étang
des chevaux qui vont avec les graines
les vivants

ceux qui travaillent bougent comme les bergers
la pomme n'est pas encore un fruit à manger
ceux qui travaillent à deux doigts de la terre
le rouge est loin
sur les yeux même d'une mère
avant de toucher au fruit déjà mangé

ceux qui travaillent
et s'en iront avec un dos démesuré
les doigts sereins la bouche comme une maille
la mort ailleurs

on marche ce soir le veston sur l'épaule
on ne s'arrête pas on est sûr de sa marche
de son amour
ça ne fait aucun doute la fumée les paroles
le noir de l'arche
devant le jour

ce soir quelqu'un est mort plus vite que d'habitude
on ne se met pas en colère quand on va vers Dieu
même les mains à peine débarrassées
quand l'herbe se fait plus rude
d'un parfum très vieux
sous les pas
le Pas heureux

—

que deviendra-t-elle la nuit toute froissée
par ces doigts qui l'ont tenu
sans l'emporter
cette nuit qui tient à un peu d'air peureux

je ne touche plus rien je me recule
je n'ai plus rien à faire d'un soir comme celui-là
où le jardin se déploie
comme une aile coupée qui peut voler
rejoindre un dernier pas

je ne touche plus rien
ni le pain ni le vin
un seul va loin ce soir
d'un pays déjà éteint
et la gorge est étroite pour le cri
il faut tout lui garder
les vieilles provisions le panier millénaire
on y mettra ce qu'on a de meilleur
une chair qui connaît les coups l'odeur du plomb
n'ayez crainte tout sera prêt à l'heure
nous avons été pris à l'improviste
mais quand il y en a pour un
il y en a bien pour plusieurs
on ne s'attendait pas à voir la porte grande ouverte
un nom rayé sur une liste

on entendrait une mouche voler ce soir
on entendrait une larme un grain s'échapper
mais écoutera-t-on un homme tomber
avec un bruit de fermoir
sur le pavé

mais écoutera-t-on la porte se refermer
toute seule

réveillez-nous si vous partez
ce n'est pas tous les jours
que nous attendons la mort
comme une invitée discrète
ce n'est pas tous les jours que Dieu en fête
laisse briller sa grande clef d'or

une mort est toujours utile à l'aube
comme l'alouette
c'est l'heure où il n'y a personne
dans les chemins creux
où toute prison est brève à claire-voie.
c'est l'heure où Dieu compte ses hommes
et ramène sur Lui notre inflexible croix
c'est l'heure

c'est mon meilleur ami qu'on frappe dans le dos
on marche sur la terre on marche sur les eaux
O transparent Repos

il est défendu de parler au mort de l'aube
et le ciel naît de sa première enjambée
et les ruisseaux et les bêtes bouche-bée
il est défendu de toucher l'étincelante Robe

le matin a besoin de victimes
pour devenir la proie des vivants
la joie pour une ombre
il n'arrive qu'avec l'odeur têtue d'un homme
qu'on a tué
qui pourrait reconnaître l'aurore
si elle n'était pas essoufflée
si le signe de la croix n'avait pas été défait
l'aurore aux doigts de mort

ce soir le froid tombe comme d'une épaule
Mon Dieu
les arbres ont le vert secret des corps
le vert même du Temps quand la mort
a tendu la dernière tranche de notre pain
la mort qui fait son pain
tous les jours avec le nôtre.

JEAN CAYROL.

LE FEU

Quand les gendarmes l'avaient arrêté — car on était allé chercher les gendarmes — Hubert n'avait pas bien compris. Une grande déception. Seulement une grande déception. Plus qu'une déception. Un trou dans la poitrine. Un trou brûlant. Il lui semblait qu'il avait entre les côtes, dans sa carcasse vide et éclairée de l'intérieur par son cœur de fer rougi, un tas de papiers consumés ; un amas de velours noir comme on en voit dans les cheminées quand un grand amour vient de brûler en mille mensonges qui ont voyagé dans les sacs postaux avec les faire-part de mort ou de mariage et les catalogues des Grands Magasins. Les gendarmes étaient venus. Tout de suite les menottes avaient cliqueté autour de ses poignets. Il ne savait pas si c'était comme des oiseaux miroitants ou des serpents glacés. Toujours est-il que ses mains étaient jointes, jointes malgré sa volonté comme pour une prière insensée et forcée. « Si tu ne pries pas, on te coupera les poignets ». Voilà comment Hubert avait vu la chose; entendu cet ordre épouvantable et baroque. Et son corps s'était envolé en papiers de velours noir au souffle des cognes, des « chapeaux bordés » si vous voulez, lourds papillons noirs bordés d'étincelles errantes.

L'après-midi finissait. La fin d'une de ces journées d'été où tout flambe, où des vagues de feu se bousculent sur les champs d'épis mûrs ; où les arbres sont ourlés de foudre. L'immobilité est totale mais le fond de l'âme sent bien que cette immobilité est une feinte ; que tout se tient dans ce bloc de silence brûlant et figé qu'est le jour du dix août ; le jour où il y a le plus d'étoiles filantes dans le ciel qui précède la nuit où Mars, la planète sanglante, regarde de plus près notre pauvre bouse incendiée.

On sent bien que le moindre accroc dans cet équilibre miraculeux fera éclater le monde, et cet accroc,

le facteur Hubert l'avait donné en jetant une allumette dans le grenier à foin d'Arnabet, le maire.

C'est pour cela que les gendarmes étaient venus et qu'il était en prison. Il était content d'être en prison. Ses yeux ruisselaient toujours de flammes et il avait encore les langues brûlantes de l'incendie sur les joues.

Le matin il avait trouvé le fer à cheval que l'étrange visiteur lui avait annoncé : « Quand tu trouveras le fer qui vient vers toi, vas-y ». C'était le matin — il s'en souvenait comme si c'était hier — Mais, au fait, quand était-ce ? Des siècles avaient peut-être ronflé entre le moment où il avait trouvé le fer, le moment où il avait mis le feu et le moment où j'écris. Ces trois minutes de sa vie brillaient comme trois étoiles dans une nuit bourbeuse. Celle du milieu ; celle de l'Incendie, bien plus ardente, attirante comme le bout d'un sein, que les deux autres.

Il était sorti de la poste comme tous les jours, à sept heures du matin. Le soleil luisait dans chaque fontaine et tous les ruisseaux montaient en vapeur jusqu'au dernier soleil. Une lune traînarde encore endormie glissait bien loin — du moins il le semblait à Hubert — derrière les monts et il allait les yeux baissés, son sac gros de courrier sur le dos et le regard labourant les ornières car depuis sa singulière rencontre il attendait le fer à cheval. Un fer à cheval, certes ce n'est pas rare dans les chemins creux du canton et avant la Rencontre, il en trouvait souvent mais justement depuis ce soir fatal il n'en avait pas trouvé. C'était cela qui lui avait paru singulier et qui lui avait prouvé que sa rencontre n'était pas une image de sommeil. Depuis qu'il avait allumé sa première meule de foin, il n'était jamais sûr de lui. Il ne savait pas s'il veillait ou s'il dormait. Plutôt, ça avait commencé la nuit du cambriolage. Depuis cette abominable nuit, il lui semblait qu'il marchait dans une meule de foin qui flambait. Il écartait devant lui quoi ? le temps ? la vie ? Son âme n'avait pas les rouages assez déliés pour qu'il put le dire avec certitude.

Il regardait l'endroit où il se trouvait. Une cellule sombre. Il devait y avoir un couloir qui passait devant la porte. Par une petite lucarne qu'il ne pouvait atteindre glissait jusqu'au mur d'en face un carré de lumière pauvre. Une maigre ampoule vivait tristement dans le couloir. Ni jour ni nuit. Une planche sur le bord de laquelle il était assis avec une mauvaise couverture qui puait comme un chien mort et qui semblait vivante. Dans un coin, un trou qui, de temps en temps gargouil-

lait. Il semblait vivre, lui aussi, d'une vie diabolique. Bien plus dangereux, tapi dans son coin, que la couverture qu'on pouvait manier à son aise. Un monstre qui, à intervalle régulier, faisait entendre ce rugissement terrible. Hubert pensa étouffer le monstre avec la couverture, mais tout de suite il se dit que son projet était insensé et que, puisqu'il était en prison, il s'agissait de se tenir peinard. Il avait la gorge en feu. Pour boire il lui aurait fallu aller chercher de l'eau jusqu'au fond de la gueule du monstre. Ce ruissellement toutes les deux ou trois minutes était sa tentation. La revanche du feu à qui il avait, sans le savoir, sacrifié sa raison, sa liberté et peut-être sa vie.

Personne, au village, en le voyant passer avec sa longue boîte de cuir pleine de lettres, ne se serait douté qu'il avait vendu son âme, *à son insu*, à quelque Dieu inconnu. Parfois longuement, en se rasant, le samedi soir il se regardait dans la glace. Il se regardait longtemps dans les yeux. De bleus ses yeux devenaient jaunes puis rouges... Ses paupières brûlaient et une sorte d'horrible joie l'envahissait. Il sentait que son corps n'était qu'une couche de peau raidie, pleine de braise et seuls par les yeux sortait la lueur. Il baissait vite les paupières et quand il les relevait ses yeux étaient ceux de tous les jours. Il se passait une seconde fois le rasoir sur les joues et allait retrouver le fossoyeur à l'heure de l'apéritif.

Quelquefois, pourtant, il se trahissait. Il s'en était aperçu et ne portait plus ni briquet ni allumettes sur lui. Plusieurs fois, après avoir allumé sa pipe, il était resté là, le briquet à la main ou l'allumette jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'essence dans le briquet ou que l'allumette lui brûlât les doigts. Alors on lui disait « Hubert tu rêves ». Il sortait des flammes et se retrouvait assis à la terrasse du *Café de la Paix* en train de faire une belotte.

La cellule était un cube d'ombre glacée au milieu d'un brasier grand comme le monde. Il le sentait. Il en était triste et cette tristesse le faisait grelotter. D'où sortait ce vent froid qui courbait toute les flammes vers la gauche ? La maison du maire commençait à flamber merveilleusement et lui, assis dans un cyprès — c'est l'arbre le plus touffu qui soit, c'est pour cela que les oiseaux de nuit se tiennent souvent le jour dans ses branches. Hubert sentait en lui monter la flamme. Il en était à son troisième incendie. Les deux premiers s'étaient bien passés. Personne ne s'était douté, dans le pays, que ce facteur un peu fada dont on se moquait pouvait être l'auteur de ces sinistres si admirablement

calculés. Dans son impunité, il voyait la preuve de la mission surnaturelle qu'on lui avait donnée; la preuve qu'il était né pour des jouissances infinies.

Agrippé au cyprès, il avait vu d'abord, dans l'épaisse lumière d'été, un gros flocon de fumée grise naître au pied de la ferme puis se gonfler comme un nuage et la contourner. L'envelopper et la faire disparaître — La maison du maire — ils étaient tous aux champs, assez loin — était au milieu d'un immense édredon de vapeur qui se boursouflait avec majesté car il n'y avait pas une once de vent sous le ciel. Ce grand prélude; ces vastes accords qui annonçaient le feu et le désastre mettaient Hubert dans un état d'exaltation extrême. Ses cuisses serraient convulsivement le tronc de l'arbre, ses bras l'enlaçaient. Il n'avait jamais connu de femme à dix-neuf ans et l'attente de la flamme qui allait apparaître il le sentait jusque dans ses reins était comme l'attente de l'amour.

Le verrou grinça dans la serrure et le gardien entra avec une gamelle. Il regarda un moment Hubert avec curiosité. Le prisonnier pensa voir dans ses yeux une sorte de peur. Avec tristesse car, depuis son enfance il aurait voulu être aimé de tout le monde. Plus précisément depuis le jour où il s'était rendu compte qu'il était orphelin. Tout un gros bouquet d'amour s'était effeuillé devant ses yeux, glaïeuls et chrysanthèmes mordorés et il s'était trouvé face à face avec le village qu'il ne connaissait pas et qui paraissait, lui, ne pas le voir. Un paysage ivre de soleil, même en plein hiver. La neige, il le sentait à ses frissons de brûlure quand il s'amusait avec elle, ne faisait que donner, que réserver de la chaleur à la terre enfiévrée. Et allant et venant à la limite du paysage et de sa vie, ces gens aux regards sans chaleur ; ces hommes et ces femmes inconsistants et froids comme la cendre. Rongeurs aussi de l'âme, car la cendre ronge : on s'en sert pour faire la lessive.

Son père, il l'avait perdu à cinq ans. Perdu est bien le mot car on n'en avait trouvé que la peau accrochée aux branches d'un chêne. Il revenait de la ville, un soir de marché et, au lieu de prendre la grand route, pour raccourcir son chemin, il passait par les bois. Il entrait dans la forêt quand un orage avait éclaté. Un de ces orages romantiques et dévastateurs comme on en voit parfois dans cette contrée à la fin d'une journée d'août qui bout comme une marmite rougie et qui éclate brusquement en écume de foudre.

L'homme marchait, son gros bâton à la main. Les écureuils étaient immobiles dans les branches, atten-

dant l'orage. Les feuilles vibraient, agacées l'une l'autre, par leur électricité. Tout à coup l'éclair.

Le lendemain on fit une battue et un homme du pays remarqua étendue sur la maîtresse branche d'un chêne comme une chemise à sécher quelque chose de rouge et de brun. C'était la peau boucanée du père Anselme, le père d'Hubert. Il n'est pas rare que la foudre déshabille de jeunes bergers. Cette fois, elle était allée plus loin, elle avait dépecé le pauvre piéton...

Tout le village était réuni en cercle sous la dépouille que le vent balançait. Le curé dit : — « Le pauvre Anselme, il n'en fera jamais d'autre! » A l'aide d'une longue gaule, le crieur public fit tomber la peau dans un drap que quatre jeunes gens tendaient. Quand la chose fut dans le drap, chacun s'approcha pour voir. Le bourrelier le premier, Thomassin. Il avait l'habitude du cuir. Pour du beau travail, c'était du beau travail et du solide, en un tournemain, le feu du ciel avait fait ce qu'il aurait fallu des années et des tas de produits chimiques à un chrétien pour faire.

Souple et toute dorée, la peau avait été décollée par un artiste. Même la peau du visage. Pour les yeux, il y avait deux trous bordés de cils dont pas un ne manquait. Epilée de fond en comble. Le sexe y était aussi au naturel. La peau avait été fendue du sommet du crâne à l'anus suivant la colonne vertébrale. Une seule déchirure. A la cuisse. Anselme dans sa jeunesse aimait beaucoup enlever les cocardes au front des taureaux pour les fêtes locales. Il avait reçu un fameux coup de corne et maintenant le bourrelier passait avec satisfaction son doigt par la déchirure...

On roula la peau dans le drap et tout le village s'en fut en procession porter la trouvaille à la veuve. Personne ne parlait. Ce n'était pas respect — comment voulez-vous respecter un oripeau pareil ? — mais par stupeur ; par angoisse. Si le ciel se mettait à faire des plaisanteries pareilles, on ne saurait plus à l'avenir où se mettre quand il tonnerait. Les femmes se demandaient avec curiosité quelle figure allait faire la mère Anselme en voyant son homme dans cet état. Si elle veut, elle peut le garder à la maison.

— Mais dites, vous êtes folle, une saleté pareille.

— Y en a bien qui gardent les cendres.

— Les cendres ? Vous voulez rire !

— Oui. On brûle le corps et on donne à la famille ce qui reste du défunt pour le mettre dans une urne.

— Dans une urne ?

(Haussant les épaules) — Dans un pot, quoi. Dans un toupin.

— Chez les sauvages peut-être mais pas dans notre beau pays.

(Pincée) — Quand on en sait si long, on questionne pas.

Pour du spectacle, ce fut du spectacle !... La mère Anselme ne voulut d'abord pas voir la peau de son homme, disant que si c'était une plaisanterie on aurait pu trouver plus finoche. A la fin, sur les instances du curé et de l'instituteur, elle consentit à garder la peau de son mari. L'instituteur avait entendu dire que M. André Gide possédait un livre relié en peau humaine. Il n'avait jamais voulu le croire mais devant la dépouille — c'est bien le mot — d'Anselme, il était bien obligé de se rendre à l'évidence. Un Larousse relié avec la poitrine d'Anselme aurait fait pâlir de jalousie tous ses collègues-mâles; crier d'effroi toutes ses collègues femelles. Une reliure artistique. Sur la couverture, un téton, en haut et à droite et, symétriquement, l'autre téton sur le cul du livre.

Les hommes du village firent, pour la frime, une battue dans les bois en vue de retrouver ce qui remplissait la peau de l'homme mais tout le monde était sûr qu'on ne le retrouverait jamais.

Il fut décidé qu'on enterrerait les restes d'Anselme le lendemain. L'instituteur voulait alerter l'Inspecteur d'Académie, faire des articles, des photographies, etc... C'était un intrigant et un arriviste. Sur les conseils du curé et du maire qui, politiquement, n'étaient pas de son bord, la veuve le chassa.

Pour une veillée funèbre, ce fut une veillée funèbre !... Hubert s'en était toujours souvenu. Sa mère n'avait voulu personne auprès d'elle sauf la tante Clara, la sourde. Elle n'aurait jamais osé d'elle-même, faire ce qu'elle faisait, mais tout ce que lui disait le curé était parole d'évangile et le curé le lui avait conseillé.

Assis sur une petite chaise peinte en jaune cru auprès de l'âtre éteint, Hubert regardait en frissonnant la singulière besogne à laquelle se livraient les deux femmes. Une casserole de café chantait sur le charbon de bois. En Provence, le café est toujours lié à la nuit et à la mort. La lampe à pétrole répandait une lumière pau-

vre. Le cercueil et son couvercle étaient debout appuyés au mur. Le menuisier en avait justement un qu'on lui avait laissé sur les bras, le mort à qui il devait servir ayant disparu la veille de l'enterrement. Il avait été bien content de s'en débarrasser à moitié prix.

Les mains aux creux des genoux, la lèvre inférieure pendante et brillante de salive hébétée, le garçon regardait aller et venir autour de la table, sa mère et sa tante. La peau était étendue à plat. Près de la table un matelas avait été éventré et les deux femmes avec la laine qu'elles prenaient à poignées essayaient — en le rembourrant — de donner au cadavre d'Anselme figure humaine. Elles avaient cousu les paupières et la plaie pour que la laine ne s'en aille pas et aussi parce que c'était plus décent. Jusqu'au bout des doigts la laine était enfoncée. Quand le cadavre fut bien rebondi, — les fesses faisaient plaisir à voir — les deux femmes avec la longue aiguille à coudre les sacs de blé, cousirent le tout, tapèrent un peu du plat de la main comme on le fait aux édredons et retournèrent la poupée...

— Oh ! Marie !... s'écria la tante Clara qui n'était pas mariée, en rougissant.

Marie avait passé la laine jusque dans les plus petits recoins sans prendre garde à ce qu'elle faisait.

— « Tourne-toi du côté du mur, dit-elle à Hubert qui avait, d'ailleurs, tout vu.

Il tourna son nez du côté de la plaque de la cheminée et alors, *seules*, les deux femmes ne purent s'empêcher de rire. Elles habillèrent le corps avec ses habits des dimanches et on l'enterra le lendemain matin.

Cet incident avait violemment frappé la jeune imagination d'Hubert. Depuis ce jour, dès qu'un orage se préparait dans le septième grenier du ciel, il le sentait venir aussi au plus profond de sa chair et perdait conscience de son existence. — A chaque coup de tonnerre, il lui semblait que sa peau allait se détacher de lui et s'envoler. Cet accident peu commun et à peine vraisemblable, je l'avoue, lui semblait ordinaire. C'était, pour lui, un effet vulgaire de la foudre.

Pourtant la mystérieuse floraison des éclairs au-delà des montagnes avait pour lui un charme indicible. Ils éclataient comme des fleurs qui seraient mortes avant de s'épanouir et son cœur claquait en même temps que l'air se remplissait subitement du parfum pointu qu'elles répandaient.

Depuis ce jour, Hubert avait aimé le feu. Non pas seulement aimé, mais avait vécu comme dans un bra-

sier. Les nuits d'hiver, sa mère était depuis longtemps couchée qu'il restait encore dans la cuisine, grelottant du froid de décembre qui sournoisement envahissait la pièce mais suivant des yeux sans ciller et le cœur serré, la mort de la braise dans l'âtre. Quand un coup de vent s'engouffrait dans la cheminée les charbons paraissaient s'éveiller. Ils se rendormaient vite ensuite et le jeu était incomparable : de voir ce foyer respirer sans rythme comme la poitrine d'un mourant.

Le gardien, sa gamelle à la main regardait Hubert. Hubert baissait les yeux. Le gardien était un brave homme qui avait toujours pitié des prisonniers, quel que fut leur crime.

— Mais enfin, Hubert — il l'avait connu tout petit — enfin, qu'est-ce qui t'as pris de mettre le feu à la « fenière » du maire ?

Le prisonnier ne répondit pas. Il n'avait rien à répondre à une question pareille. *On le couperait en morceaux qu'il ne répondrait pas à une question pareille.*

Le geôlier — puisque c'est le nom qu'il faut lui donner à cet homme charmant, père de onze enfants et qui s'était marié trois fois ; il s'appelait Stéphane Célibataire — pointa son index au milieu de son front, geste qu'on ne fait généralement que quand on est en compagnie.

— Tu ne serais pas fou, par hasard ? dit-il à Hubert.

Celui-ci savait la réponse exacte qu'il aurait pu faire à une question aussi naïve mais il resta muet. — Il lui avait toujours semblé que les choses qu'on dit, les fonds de l'âme qui se diluent dans l'air ne vous appartiennent plus ; se solidifient dans les mains des autres et peuvent devenir contre vous des armes redoutables. Le gardien vit qu'il n'avait rien à tirer de l'homme. — « Tu ferais aussi bien de manger pendant que c'est chaud ».

Le verrou grinça. Par le vasistas « Bonsoir ! » et Hubert fut de nouveau seul avec le monstre qui, dans le coin, toutes les trois minutes, vomissait. — « Je vais laisser refroidir la soupe, se dit-il. Je boirai froid ». — il avait plus soif que faim.

Maintenant c'était la mort de sa mère qui lui remontait du ventre à la tête. Cette fuite qui l'avait laissé seul en face de ses flammes. La mort de sa mère, c'était autre chose que la mort du père. D'abord il n'y avait plus qu'elle. Au lieu de deux pots de coups, un énorme

grand baquet. Pourquoi toujours autour de lui ces flammes? Après la mort de son père, il avait vécu comme un animal. Il avait vu la peau de celui à qui il avait pris le jour et il avait vu que dans l'esprit de sa mère, cette peau n'avait pas plus d'importance que celle d'un lapin. Moins même, vu l'abondance assez lucrative du poil chez un lapin. Oui, sa mère avait vu celui qu'elle avait aimé au moins quelquefois quelques secondes et l'avait rembourré de laine sale et puante.

Elle croyait peut être bien faire, la vieille, *mais il fallait s'en souvenir*.

La mort de la mère, voilà en peu de mots comment cela s'était passé. En peu de mots ? Que dis-je ? en autant de mots qu'il sera nécessaire. Nous ne sommes pas pressés et le temps dort pour nous. Il ronfle même.

C'était un mois d'hiver. Le mois qui entre en hiver comme un fer chaud dans l'eau glacée, fume en brouillard qui lui-même se condense en gibier lourd puis en cheminées rouges. Le bois est roi, tout en araignées majestueuses. Et les cours d'eau glacés sont pleins de poissons refermés.

Pendant que la terre entière se refroidissait autour d'elle, la mère sentait une chose surprenante. Elle avait marché, pendant les moissons, au milieu du champ de blé, sur un étrange papillon qu'on ne voit que dans cette région du monde, environ tous les dix ans (pour ne pas dire plus) et que des savants suédois ou norvégiens aveuglés de lunettes viennent chercher du fin fond de leur pays transi.

Il est — je ne l'ai jamais vu, mais j'en ai tellement entendu parler par des citoyens qui ne l'avaient non plus jamais vu, mais je peux le décrire avec exactitude — grand comme une fleur de magnolia, blanc, porcelaineux et odorant comme elle — c'est tout.

Or donc, la mère d'Hubert glanait dans un champ de blé appartenant au maire, dans le sillage d'une moissonneuse-lieuse Mac Cormik, quand tout à coup elle aperçut dans le miroitement de la lumière frisante du soleil, cette lumière qui précède les symphoniques crépuscules d'août, comme née sous les roues du véhicule, une immense corolle palpitante alors qu'une odeur de citron se répandait dans l'air. D'où cela pouvait être tombé ? La femme ne se le demanda même pas. D'un lourd coup de sabot, elle écrasa la fleur... la bête... une horrible sensation de brûlure envahit subitement son pied qu'elle ne put calmer en le trempant dans le ruisseau proche. Le maire en

voyant, les débris du papillon, lui dit qu'elle avait tout simplement détruit une fortune car les savants rouges du nord lui en auraient donné un bon prix.

Le soir venu, la douleur n'était pas calmée, au contraire. On aurait dit qu'elle s'intensifiait à mesure que la nuit s'abattait sur le département avec toutes ses ailes battantes de fraîcheur. Marguerite dût se lever de son lit au milieu de la nuit pour aller se promener dans l'herbe mollie par la rosée. Le lendemain matin, bien que n'ayant pas fermé l'œil, elle était reposée comme si elle avait dormi à l'ordinaire. Et ce fut le commencement d'une singulière maladie. A mesure que le pays s'enfonçait dans le froid, cela devenait plus atroce. A l'approche du soir l'intérieur de son pied commençait à flamber.

Enfoui sous un tas de couvertures, les oreilles bouchées, le cœur durci par l'attente des premiers hurlements, Hubert était dans son lit.

Ça commençait d'abord par un petit bruit ; comme une chienne qui met bas et puis ça montait, ça montait et puis ça entrait dans les oreilles de l'adolescent qui claquait des dents.

Il retenait son souffle. Il savait, lui, qu'il ne dormirait pas de la nuit mais que, à l'aube, contrairement à sa mère, il serait vanné. D'ailleurs elle le savait, le voyait dépérir tous les jours et ne voulait plus qu'il travaillât. Il n'osait la regarder, elle montrait par les yeux tant de détresse ! Il y avait eu, ainsi, pendant quelques semaines une lutte sourde, implacable entre la mère et le fils.

Et puis, il y avait eu la honte. D'abord la femme s'était contentée de tourner en rond autour de l'aire, traînant son pied comme un boulet rougi et le trempant dans l'eau de la *pile*. Par les volets entrebâillés, Hubert voyait, arrosé par la clarté bleue de la lune, ce sinistre travail. Parfois même, il lui semblait que le pied de sa mère miroitait rouge. Alors, il faisait le signe de la croix sans penser au Père ni au Fils ni au Saint Esprit mais grinçant des dents.

Une nuit, ce qu'il avait toujours appréhendé arriva. La mère franchit le portail et disparut en hurlant dans la campagne. Alors, ce fut la grande terreur dans tout le voisinage. A partir de minuit, les haies, les bois, les ruisseaux retentissaient de ses cris qui vous creusaient le ventre. Les femmes parlaient d'une « dame blanche » et les hommes voulaient faire des

battues. La terreur, qui avait germé d'abord dans le cœur d'Hubert, s'étendait maintenant sur toute la contrée. On ne parlait, dans la région, que de l'âme damnée qui errait la nuit par les chemins creux. Les paysans ne dormaient plus. Au moindre bruit, ils se dressaient sur leur couche les cheveux hérissés. Les plus courageux bondissaient sur leur fusil mais dès qu'ils voyaient une ombre filer en gémissant le long d'une haie, les saules du bord de l'étang s'agiter, tout leur courage se coulait en fonte dans leurs pattes.

A mesure — je l'ai dit — que le froid venait, la douleur devenait plus atroce. Certains soirs, Hubert souhaitait que sa mère fut abattue par ceux qui la recherchaient. Mais, dès qu'elle était partie, l'attente devenait intolérable. Elle souffrait peut-être de son pied mais, lui, c'était tout son corps qui brûlait. Tous les soirs aussi, il se disait : « Je l'attendrai dans la cuisine » mais dès qu'il entendait les battants du portail se heurter dans le jour blanchissant son courage l'abandonnait. Il entendait alors sa mère monter à cloche-pied l'escalier de bois et puis le bruit de son corps sur la paillasse de maïs. Alors, il s'endormait une heure ou deux d'un sommeil lourd et brûlant, comme du plomb fondu.

La neige vint. Le village était de plus en plus épouvanté. Dans l'air glacé, les cris de la malade prenaient une acuité plus grande. Par les nuits calmes, répercuté par les combes, on l'entendait de loin et les gens barricadaient leur porte dès le crépuscule et n'osaient plus aller veiller chez leurs voisins, raconter des histoires de revenants — ils en avaient leur saoûl, des revenants ! — perdre des haricots au loto ou boire du vin blanc en mangeant des châtaignes rôties.

La mère d'Hubert était toujours gaillarde. Maintenant, dans la journée, le mal ne se faisait *plus du tout* sentir et, manifestement, comme une somnambule, elle ne se souvenait pas, pendant le jour, de ses nuits tragiques. Hubert regardait sournoisement les haches et tous les objets qui pouvaient tuer.

Le froid devint atroce. L'eau des ruisseaux gelait et aussi celle des puits. Le garçon tremblait de haine et de peur. Un soir il se sentit plus de courage que d'habitude. Ce n'était pas du courage mais une sorte d'angoisse qui se serait détachée de lui, emportant sa volonté et l'aurait fait agir. Il ferma la porte à double tour et enfouit la clef dans le foin du grenier. « On

verra bien ce qu'on verra » dit-il en serrant les dents. Comme chaque soir après le dîner, ils montèrent tous les deux dans leur chambre. Hubert éteignit sa bougie et s'assit sur son lit sans se déshabiller. Il regrettait déjà son geste, mais il ne s'en sentait guère responsable. Onze heures sonnèrent au village, la clarté de la lune marchant doucement sur le parquet éteignait l'édredon qui rougeoyait. Il entendit la porte de la chambre de sa mère qui s'ouvrait et bientôt après celle-ci qui descendait en gémissant. Puis « gansayer » au lourd loquet de fer. A ce moment, Hubert demanda pardon à n'importe qui de ce qu'il avait fait. La mère entra dans la cuisine. Au-dessous de lui, le garçon entendait les gémissements puis fourrager dans le tas de fagots. Elle voulait faire du feu. Au bout d'un moment, les gémissements se turent. Il descendit pieds nus l'escalier. Il lui semblait, à son cœur dégagé, qu'un miracle venait de se produire. Debout dans la porte de la cuisine, il vit un spectacle épouvantable. Assise sur une chaise basse, sa mère avait posé sur la braise son pied nu et celui-ci commençait à flamber.

Un sourire de bonheur régnait sur le visage de la femme tourné vers son fils.

— Hubert, viens ici, dit-elle.

Il s'approcha. Elle le fit asseoir près d'elle et prit ses mains dans les siennes. Les regards du garçon allaient de ce pied qui s'embrasait et flambait en crépitant à cette face qu'il n'avait jamais vue si tranquille.

— Hubert, dit la mère. J'ai beaucoup souffert mais j'aurai dû comprendre avant. Ce n'est pas par le froid qu'on apaise le feu mais au contraire en l'enfouissant dans un feu plus grand. Tu vas me laisser. Je vais mourir. Va par exemple jusqu'à l'église pour tromper ton impatience à revenir. Fais, devant la porte, à genoux, une petite prière pour moi et quand tu reviendras tu seras seul au monde.

Hubert fit ce que sa mère lui demandait et quand il revint il revit sa mère assise sur la chaise de paille, immobile. Le feu était mort. Comme un vent léger s'était levé et que la fenêtre du grenier était ouverte il se fit un courant d'air qui fit s'écrouler la forme de cendre... Un petit tas de vieux journaux brûlés. Seuls les yeux roulèrent comme des billes jusqu'à ses pieds.

Passons sur les formalités et l'enterrement, beaucoup moins difficiles à imaginer qu'à faire admettre...

•

Quand Hubert revint des funérailles de sa mère il était effectivement seul au monde. Seul avec deux fantômes. Mais quels fantômes !... Pour être juste à leur égard, nous devons dire qu'ils ne se manifestèrent jamais. Hubert oublia vite son père et sa mère. Un peu simple, il se demanda toujours pourquoi, quand il arrivait dans un café du pays, tout le monde se taisait ; pourquoi les femmes avaient l'air de se signer quand il les rencontrait et pourquoi même aux époques où la main-d'œuvre était rarissime aucun fermier ne voulut lui donner du travail.

Il avait trouvé — le coup classique ! — pas mal d'argent dans un vieux bas de laine au fond d'une armoire et commença à vivre tout seul. Avec des poules et des lapins. Les animaux n'avaient pas l'air de lui en vouloir. Il est vrai qu'ils n'étaient pas de la génération qui avaient vu les morts prodigieuses de ses ascendants...

Insensiblement, à mesure que le bas de laine se dégonflait, — il allait quelquefois à la ville où personne ne le connaissait pour se saoûler un tantinet — se passait en lui un étrange phénomène. Disons tout de suite qu'il avait seize ans et ne se trouvait pas encore en posture de voir les filles.

Un étrange phénomène, dis-je, et vous allez me comprendre. Il devenait comme la nature qui l'entourait, passait sans transition de la nuit au jour. Il n'y a que les calendriers pour assurer comme de gros nigauds que le soleil se lève, par exemple, à 5 h. 44' 66". Restez à l'affût dans les touffes de thym immobiles parmi la rosée au flanc de votre montagne natale si vous avez l'insigne bonheur de ne pas être né au cinquième, à gauche, au fond du couloir rue Torchon numéro serviette, et vous verrez si l'enchantement se mesure avec le tic-tac qui sert aux œufs à la coque !...
C'est d'abord comme... mais je suis trop ferré pour ce genre de manœuvre littéraire et je ne vous l'impose point.

Hubert passait sans transition du sommeil à l'état de veille. L'extrême solitude joue souvent de ces tours. Au début, cela lui parut singulier. Comme le commencement de la rougeole quand il était gosse. Avant de ressembler à un groseillier en fruits, ça rosit un peu partout et ça distrait. Quand il n'eut plus d'argent pour aller à la ville et qu'il ne but que de l'eau, ça devint moins drôle et puis il ne remarqua plus rien

de sa situation. Il passa le bas de laine à son pied et vogue la galère !... Il devint à moitié sauvage. C'est alors que lui vint chaque nuit l'Etrange Visiteur. Et c'est cet étrange visiteur qui lui mit dans la tête l'idée d'aller cambrioler le mausolée de la famille de Forticheville. Il y avait, au fond du grenier — il y a de tout dans les greniers, c'est bien connu — un chalumeau oxydrique et de quoi le faire souffler.

Il y avait au fond des bois un grand tombeau de pierre noire dans laquelle dormaient tous les membres de la famille de Forticheville jusqu'à concurrence de ceux qui étaient morts après 1715. Au moyen-âge, un frère et une sœur de cette auguste lignée s'étaient aimés avec fureur si bien qu'on les avait décapités pour calmer leur ardeur ; mais comme à quelque chose malheur est bon, on les avait couchés dans des cercueils de plomb couverts de bijoux et de pierreries.

Le chalumeau oxydrique. Le Plomb. L'Etrange Visiteur n'était pas le premier venu et vous avez compris...

•

Hubert marchait dans la nuit sereine. Les arbres étaient immobiles au fond des bois. La lune était rouge et les nuages couraient au-devant elle ce qui prouvait que le vent était haut. On entendait au loin le gémissement de la hulotte. Hubert s'avançait dans l'air qui était immobile ainsi qu'aux plus beaux jours. Le chalumeau était raide dans sa main comme un serpent qui va mordre. Il le pointait devant lui, tout fier de son audace, avec la sérénité que donne à tout cœur vaillant l'accomplissement du destin.

Hubert s'avançait dans les hautes herbes de la nuit. Il n'était jamais allé dans le bois pendant toute son enfance. Il ne s'expliquait pas maintenant pourquoi. Il avait fallu qu'il vécu seul, sans argent et surtout que l'Etrange Visiteur lui donnât envie de s'aventurer si loin de sa maison. Quand le soir était tombé, il s'était rendu bien compte que *le soir tombait*. Il n'était pas passé sans s'en rendre compte de la nuit au jour comme ça lui arrivait maintenant. Il sentait, dans sa caboche, un esprit taillé comme un diamant bleu.

Lui, l'homme vierge et solitaire, il allait, par effraction, voler les bijoux des enfants incestueux et ces bijoux devaient lui permettre de « mener la vie à grandes guides ». C'est ainsi que s'était exprimé l'Etrange Visiteur. (Je pense que Monsieur l'amateur

de symboles, voire de mythes — mais je n'en demande pas tant ! — en a, en cet alinéa, pour des sous).

Les aiguilles de pin faisaient glisser ses pieds nus. On devinait que, aux fourches des branches, un écureuil dormait, veillé par une chouette aux beaux yeux, une noisette creuse entre les griffes. L'écureuil roulé dans sa queue, *rêve* aux jardins publics des pays du Nord (Danemark, Norvège) où on vénère sa race. La chouette elle, *pense* au Parthénon, à Platon, à tout un fourbi de marbre et d'antiquité sacrée. Vous avez remarqué ? l'un *rêve* : fourrure, neige... L'autre *pense* : marbre, muscle. Quelle nuit, bon Dieu ! Quelle nuit à sacrilège...

Le chemin tourne et s'enroule, les arbres viennent en foule, le nuage vient, s'enfuit. Le chalumeau oxydrique va forer comme une pique. C'est la mystérieuse nuit.

Maintenant, il s'agit d'être sérieux.

●

Hubert arriva devant le tombeau. C'était une grande masse de pierre noire au milieu d'une immense clairière. Eclairée par la clarté de la lune, la pierre paraissait émettre une lueur argentée. On aurait dit un débris d'une planète qui serait tombé là avec la lumière et le silence d'un autre monde. La terre nue autour du bloc sinistre, comme s'il avait rayonné quelque fluide corrosif. Les arbres ne s'agitaient pas. Pas le moindre bruit d'aile ou de patte. On aurait dit qu'on était arrivé à la limite du monde. Hubert, entre deux pins, regardait cette étrange scène sans acteur, ce singulier ballet immobile et silencieux. Sa main droite se crispait sur le manche du chalumeau pendant que sa main gauche, par le fond de sa poche percée, étreignait durement sa cuisse. Il fit quelques pas dans la lumière de la lune. Il se retourna vivement. Son ombre s'allongeait sur la terre brûlée et, au lieu de le rassurer, de lui prouver son existence, cette ombre effilée lui fit peur. Il ne croyait pas voir, comme il l'aurait peut-être dû, des yeux luire dans les arbres. Il se sentait seul, assommé de solitude.

Il s'avança vers le tombeau et en vit la porte de bronze. On distinguait nettement les armes de la famille des Forticheville : « Deux marasquins en pal sur champ de bourgettes, gonfalonnés de trois batichonnes loutrées sur quintette d'espalions » mais cela ne disait rien à Hubert qui n'était pas héraldiste pour deux sous.

L'Etrange Visiteur lui avait dit que la clef de la porcherie correspondait exactement à la serrure du mausolée. Hubert, sans grand espoir, essaya. Bravo tous ensemble !... Après quelques empêchements, dus à la rouille, la porte s'ouvrit en grondant doucement. Avant d'entrer Hubert alluma sa lanterne tempête. Debout sur le seuil il regarda l'étrange spectacle que lui offrait l'intérieur de la chambre mortuaire. Assez spacieuse, il y avait une allée centrale et de chaque côté huit socles de pierre noire espacés environ de quatre-vingt centimètres qui, normalement, auraient dû soutenir les cercueils de plomb. L'endroit paraissait avoir été le lieu d'une épouvantable bagarre. Au lieu d'être parallèlement alignés les uns en face des autres, les cercueils se trouvaient dans un inqualifiable désordre. Les uns étaient couchés sens dessus-dessous et perpendiculairement à leurs socles. Les autres encombraient le pavé. Un, au fond de la salle se tenait debout comme une ombre menaçante... On aurait dit que toutes ces boîtes funéraires s'étaient livré un combat acharné. Hubert, pas peu surpris, se demanda d'abord s'il n'avait pas été devancé par quelque cambrioleur d'un autre âge. Mais bien vite, il vit l'absurdité de sa supposition. D'abord, aucun cercueil ne paraissait avoir été ouvert; ensuite pour ouvrir un cercueil point n'était besoin de jongler avec. Dans la lumière de la lanterne sourde, un champ de bataille de rêves. De rêves de plomb. L'intérieur d'une de ces âmes noires et luisantes qui se substituent si souvent à la nôtre au moment où la lumière pousse la lourde porte séculaire du sommeil. La grande et silencieuse et indéchiffrable rixe en nous de nos pères morts. C'était beau, nouveau, bien qu'on sentit que ça durait depuis des siècles, et effroyable. Hubert fut saisi de la grandeur épique du spectacle. La vraie grandeur est immobile. La lutte implacable ne bouge pas. Le sang ne mord que quand il ne ruisselle plus. Si vous aviez vu Mycènes où s'enfantèrent les Atrides vous me comprendriez. Ce grand cercueil immobile et tout droit dans un coin sombre, qui regardait dans la lumière du pétrole l'assistance houleuse et immobile, c'était sans doute l'ancêtre; le père de la race : le vieux duc de Forticheville qui s'était jadis présenté devant Charles III après une bataille perdue en s'écriant :

— Sire, ce bras qui n'a su vous servir je vous le donne (et il se coupe le bras) ces yeux qui n'osent vous regarder sont à vous, les voilà (il les arrache et les jette aux pieds du souverain)... Puis se tournant vers la reine dont il avait été l'amant et qui était

demeurée brehaigne malgré la puissance fabuleuse d'icelui, et saisissant de son unique main — et vous, Madame... N'insistons pas !...

Tel était le Sire de Forticheville, d'après le moine de Saint-Gall qui écrivait vers 884.

Après avoir contemplé un moment le spectacle et attendu que son cœur se fut arrêté de battre, Hubert se dit : — « c'est pas le tout, il faut trouver mes deux oiseaux ». Il parcourut la pièce. De places en places, pendaient au mur de tristes couronnes. Il lut toutes les inscriptions gravées sur le plomb des cercueils. Enfin, tout au fond du cercueil debout, se touchant presque, comme soudés l'un à l'autre, deux cercueils se trouvaient couchés à même le sol. On aurait dit que, parmi ces guerriers grossiers et ces dames à ceintures de chasteté les pauvres enfants brûlaient d'un seul cœur qui avaient voulu *nouer* la race, étaient venus se jeter au pied de l'ancêtre.

« — Les voilà. Ce sont eux » se dit Hubert.

Il ne s'agissait plus, maintenant, de faire de la poésie. Il saisit un des deux cercueils — il était extraordinairement léger — et le coucha sur la prochaine dalle. Il ne pouvait savoir si c'était celui du garçon ou de la fille mais quelque chose — comme toujours ! quoi ? — lui disait que c'était le mâle qu'il portait. Il fut heureux de cette pensée car il lui répugnait un peu de commencer par la jeune fille. C'était le garçon, il en était sûr. Cette odeur indéfinissable par laquelle, dans les dortoirs obscurs, les adolescents sentent leur voisinage, traversait le plomb et les siècles pour venir lui tourner la tête. La longue boîte était bien couchée sur le marbre noir. La lanterne tempête était posée sur la dalle voisine et sa faible lumière faisait briller sur le fond sombre de la pièce les arêtes des bières de plomb en une décevante géométrie.

L'Etrange Visiteur lui avait donné la marche à suivre : Fondre le plomb, avec le chalumeau à peu près à la hauteur du cou. Passer la main. La tête étant coupée, les colliers viendront tout seul. Tâter la poitrine pour les babioles (ferrés, etc... voir « *Les Trois Mousquetaires* »). Se souvenir que le jeune seigneur a sur son petit bonnet de velours pour tenir la plume, une émeraude à tout casser. Hubert croyait déjà voir scintiller la pierre à travers le plomb. Il manœuvra le chalumeau, releva le verre de la lanterne et alluma l'instrument à son feu.

Une flamme d'abord blanche puis de plus en plus bleue. Bordée de rouge. Elle se mit à souffler hors

de la gueule de l'outil. Il la tenait comme un animal impatient d'aller reprendre le feu dans toute cette immobilité séculaire. Mais il ne s'agissait pas de reprendre le feu mais au contraire de le concentrer sur le plomb pour qu'il se transforme en gouttes de diamant. N'avez-vous jamais été dans une situation pareille sans vous en rendre compte ? Avec le feu de votre âme, volez les pierreries de votre plus joli et de votre plus jolie ancêtre dans une foule de morts de plomb et choisir parmi tous ceux-là, ceux justement qui ont la température de votre âme.

Hubert était assis au chevet de la longue boîte noire. Il avait déposé son chalumeau sur le bout de la dalle et, les mains pendant entre les genoux, il rêvait. Il rêvait comme on rêve auprès d'un grand malade qu'on est obligé de soigner et qui vous ennuie par son silence et son ingratitude. Enfermé dans sa maladie. Il ne se décidait pas à faire la piqûre fatale qui devait lui donner l'héritage. Il était lucide, dans cette situation singulière, comme jamais il ne l'avait été. On n'entendait que le ronflement de la flamme bleue. Il revoyait les deux grands événements de sa vie : la mort de son père puis celle de sa mère. Il était en train de jouer la troisième scène capitale et s'en rendait compte.

L'Etrange Visiteur ? Il doutait maintenant de sa réalité et il n'avait pas tort. Il lui fallait pourtant commencer sa besogne. La flamme bleue s'aplatit d'abord contre la paroi de plomb. Peu à peu, le métal se mit à miroiter et une goutte lumineuse coula le long de la paroi. Une grosse tache rouge qui se résolvait peu à peu en un filet de plomb fondu. Penché sur son instrument, Hubert suivait en respirant fort son travail. De lourdes gouttes de sueur tombaient de son front sur ses mains, comme si son crâne eut fondu, lui aussi, sous la force de l'attention.

Un cube d'ombre sacrilège parmi le grand enchantement de la campagne. Dans ce caveau, il n'y avait pas de saisons mais seulement des siècles bout à bout dont la venue et le départ ne démolissaient pas un instant l'atmosphère. Un velours noir teinté de bleu et cette lanterne jaune et ce chalumeau comme vivant qui bavait sa chaleur rouge. Le trou, vers l'intérieur du cercueil devenait profond. Tout à coup brusquement, avec un sifflement de triomphe, la flamme entra dans la boîte de métal. Un grand frisson parcourut le dos d'Hubert. Il imaginait que la flamme bleue taquinait le menton vert du jeune homme comme le blaireau d'un coiffeur.

Le trou était maintenant assez grand pour qu'il put y passer la main mais il fallait laisser refroidir le métal. Il fallait attendre. Il est difficile d'attendre à la minute suprême de l'amour; au moment idéal où la fortune va s'offrir à vous. Hubert retira le chalumeau et le reposa sur le bois du socle de marbre. Il éprouvait une sorte de lassitude bienfaisante, comme après avoir fait l'amour, ceux qui savent ce que c'est l'éprouvent. Il fallait attendre que les bords du trou soient refroidis pour passer les mains et se garder de ces bracelets de feu que faisait le métal rougi. Hubert, qui était un peu myope, approcha ses yeux des bords du rond et regarda que, curieusement, le plomb en se refroidissant avait l'air de palpiter comme un animal qui respire. Ça devenait rouge puis blanc. Rouge puis blanc. Blanc puis rouge comme une chair qu'un sang aurait faiblement irrigué, près de ne plus vouloir cheminer dans des veines refroidies.

« C'est le feu, se dit Hubert, le feu pour lequel je suis né ».

Le trou était béant devant son regard. Il fallait attendre que les bords fussent refroidis pour qu'il y glissât la main.

Hubert essayait d'imaginer le mort. Ruisselant de pierreries. Le cercueil devenait une cage de verre comme il en avait vu une fois quand il était enfant dans une baraque de figures de cire. Irrésistiblement, il se sentit attiré par la nuit extérieure. Il sortit sur le seuil. La nuit du monde ignorait ce qui se passait dans le caveau de famille des Forticheville et ce grand calme minéral le rassura. Il revint auprès de son ouvrage commencé et répéta : « Allons-y ».

Il passa sa main dans le trou dont les bords étaient encore tièdes. Une sensation pas agréable du tout. Il sentit le métal d'un collier et des boucles d'oreille. Puis sa main glissa entre le cou et le menton. On se souvient sans doute que le jeune gaillard incestueux avait été décapité. Puis il retira brusquement sa main. Il lui avait semblé que les bords du trou se resserraient autour de son poignet. Un mauvais moment à passer et comme une goutte de salive amère qui vous monte du fond des tripes aux lèvres. Une bulle d'angoisse qui part du nombril, parcourt tous les viscères et vient se perdre au bord de la bouche. Il fallait agrandir le trou, sortir la tête du mort pour lui prendre ses colliers. Hubert se remit à l'ouvrage. Ça lui avait fait du bien de respirer l'air frais de la nuit. Le chalumeau se remit à souffler contre le métal. Les gouttes de plomb se remirent à miroiter et au bout d'une grosse demi-heure de travail, Hubert

pu enlever la partie du cercueil qui masquait le visage du mort. Celui-ci, contrairement à ce que Hubert avait imaginé et qui aurait fait admirablement dans un conte, était loin d'être beau. Nous sommes même autorisés à dire qu'il était vilain, très vilain. Une tête de brute avec un nez écrasé et des lèvres d'une épaisseur monstrueuse. Des lèvres toutes rouges encore et luisantes de salive. Le fait est que quand il devait embrasser on devait le sentir !... Ce que c'est quand même que le vice !... Je suis sûr qu'il y avait dans le château des Forticheville, des pages, des joueurs de rebec, voire des enfants de chœur qui valaient pour l'amour, douze fois et demie plus que ce boucher habillé de drap d'or et sa sœur, au risque de perdre sa tête et son âme, l'avait préféré à eux. Il avait de grandes oreilles décollées qui se terminaient par des pendants qui auraient fait pâlir d'envie une reine. Les yeux étaient entr'ouverts et semblaient laisser passer une douce clarté. Blanche et qu'on distinguait nettement parmi la lumière jaune et sale de la lanterne. Etait-ce le jour de l'enjeu ?

Hubert saisit la tête par les cheveux. — L'Etrange Visiteur s'était trompé, le mort ne portait pas de bonnet — et la déposa sur un cercueil voisin. Le nez tourné du côté du mur car il ne voulait pas de ces yeux éclairants dans le champ de son regard. La chevelure, buisson de crins roux, luisant dans la pénombre comme un fagot en flammes.

Hubert emplit ses poches. Trois colliers, un de saphirs, un de diamants, un de rubis allèrent rejoindre au dos de sa veste de chasse quelques poils et quelques plumes qui restaient de ses braconnages. Au passage, Hubert remarqua combien paraissait de mauvais goût cette alliance de couleurs qui nous a tous vu naître, quand il est fait de matières précieuses. Les pierres, c'est viril ; c'est pour les hommes. Hubert savait, — l'étrange Visiteur le lui avait dit — que la jeune fille était couverte de perles. Les perles c'est trouble ; c'est doux d'éclat, ça murmure quand le diamant gueule ; ça peut mourir alors que le carbone cristallisé est incassable. Bref, la perle c'est toute la femme. Il trouvait aussi que, ma foi, les choses ne s'étaient pas trop mal passées et que — sauf l'odeur — il n'y avait guère plus de mérite à dévaliser un cercueil qu'un coffre-fort.

Le dos tourné à la tête du jeune seigneur, Hubert se mit en devoir d'ouvrir la boîte d'Esclarmonde de Forticheville. Courbé au-dessus du couvercle, les bras de sa chemise retroussés — il avait tombé la veste — il attendait que le visage de la jeune fille voulut bien

se montrer à lui. Un visage de femme, il n'en avait jamais vu comme il allait voir celui-là. Endormi et à sa merci. Il était vierge et ce cadavre vieux de plusieurs siècles l'attendait dans un sommeil d'ivoire et de parchemin. Os et peau. L'homme n'est-il pas toujours un enfant vierge devant la femme millénaire et qui ne dort que d'un œil ? Il avait découpé un grand carré de métal avec son feu et attendait que le plomb se soit refroidi quand un léger bruit le fit tressaillir. Il se retourna vivement et ce qu'il vit — ou plutôt ce qu'il ne vit pas — lui fit hérisser les poils du ventre, ce qui montre le dernier degré de l'effroi. La tête de cuivre rouge n'était plus où il l'avait mise.

En voilà bien d'une autre !

Personne ne pouvait avoir renversé ou dérobé l'objet. Elle était trop lourde pour qu'un courant d'air l'eut culbutée et d'où serait venu le courant d'air puisque le tombeau ne comportait qu'un orifice : la porte. Hubert se mit à penser subitement que, contrairement à ce qu'il croyait il y a quelques minutes seulement c'était une autre paire de manches de violer une sépulture que de chambouler un coffre-fort. Il se dit que peut-être la décomposition retardée pendant des siècles s'était mise subitement à grouiller. L'hypothèse n'était point si sotte car la même aventure arriva aux peintres Vernet et Gericault qui pour la dessiner plus commodément avaient placé la tête d'un guillotiné sur le poêle de leur atelier. Sous l'influence de la chaleur les chairs s'étaient animées et la tête avait roulé sous un meuble où aucun des jeunes gens n'avait eu le courage d'aller la débusquer.

Il se leva, et par acquit de conscience — il avait la vague intuition que les affaires commençaient à se gâter — alla voir dans l'étroite ruelle entre le socle de marbre sur lequel reposait la boule du supplicé et la paroi de pierre. Elle n'avait pas roulé là. Il ne pensait plus du tout à la jeune fille. Il lui fallait d'abord retrouver le morceau perdu. La lanterne à la main, il fouillait dans tous les recoins du mausolée quand il poussa un cri. Dans un angle, suspendue dans l'air, à un peu plus de cinquante centimètres du sol, la tête était immobile et le regardait. Il recula, passa à droite puis à gauche et, à mesure qu'il se déplaçait, le regard fixe le suivait comme celui des chouettes surprises par le jour et qu'on agace. Il sentait que la lutte serait implacable, car il ne pouvait douter qu'une lutte se préparait, entre lui, corps vivant dont la tête était déjà à moitié rongée par la folie, et cette tête sans corps. Les yeux du mort le

fixaient et les siens étaient attirés par cette lumière de l'autre monde. La nuit pourtant, dehors, devait s'avancer et il lui fallait prendre une décision. Rien n'était terrible comme de voir cette tête prise dans l'air comme dans un bloc de glace et qui paraissait aspirer toute sa pensée. Il recula encore, son dos touchait le mur. Il avait enjambé le cercueil de la jeune fille. Le chalumeau, en veilleuse, soufflait près de lui. Pendant quelques secondes, il y eut un grand silence dans le tombeau. Seul le grésillement du chalumeau. La tête était entre Hubert et la porte. Pas moyen de s'enfuir. D'ailleurs le voleur n'y songeait même pas. Vous voyez la scène. Hubert collé au mur. Tous ces cercueils. La lanterne-tempête qui manque de pétrole, bat de l'aile et cette tête au regard de mort, pendue en l'air par sa grande tignasse rousse. Il s'agit bien maintenant de pierreries, de diamants ou d'avenir. Le présent pèse aux reins du voleur. Combien de temps ce train-là va-t-il durer ? Pas longtemps car on peut remarquer que la tête s'avance doucement vers Hubert. Elle n'est plus tout à fait immobile, les muscles des joues commencent à jouer et les dents se découvrent. Des dents de chien qui va mordre. Hubert ne s'y trompe pas. Il saisit l'outil qui se trouve à portée de sa main et donne du gaz. A mesure que la tête s'approche de lui la flamme devient plus intense et quand elle n'est qu'à plus d'un mètre de lui elle est déployée au bout de l'instrument comme une perruche verte et bleue. Les dents de la tête se découvrent de plus en plus. Si elle approche, elle aura son compte. Un bon barbouillage de feu, surtout dans les yeux. Elle ne parle pas. C'est une chance pour Hubert et c'est une grande gaffe pour l'au-delà car c'est par l'oreille qu'Hubert pourrait être anéanti. Mais il n'y a qu'une chose qui parle dans le tombeau : c'est le chalumeau qui siffle et aussi, en contrepoint mais entendu de lui seul, le battement de son cœur. Mais, entendu de lui seul, ce battement semblait envahir toute la pièce et le mausolée devait sembler, au milieu de la clairière, comme une chienne pleine qui respirerait fort; dont les flancs battent. La tête regardait Hubert. Hubert, son chalumeau à la main, comme une arme, attendait l'offensive. Quand la tête fut assez près de lui il lui torcha la face d'un grand coup de flamme. Le fantôme ne poussa pas un cri mais se retourna. Alors les grands cheveux blonds s'enflammèrent et Hubert n'eut plus devant lui qu'un crâne chauve et qui répandait une grande odeur de brûlé. La tête, doucement, alla se réfugier dans l'angle de la pièce où Hubert l'avait trouvée tout d'abord. Un peu penchée, les yeux clos, elle paraissait

avoir été blessée par cette riposte à laquelle elle ne s'attendait pas. Aussi elle était beaucoup moins haut dans l'air que lors de son apparition et tournait doucement sur elle-même comme entraînée par le faible tourbillon d'un ruisseau. Hubert se dit : « Je l'ai eue ». Sa facile victoire l'émerveillait. Il enjamba le cercueil de la jeune fille et, le chalumeau à la main, se précipita sur le visage qui paraissait mort pour la deuxième fois. Il se bouchait les narines de la main gauche car la situation n'aurait pas manqué de pittoresque s'il n'y avait eu cette odeur atroce de viande grillée. Il se précipita sur la tête et lui frotta encore le nez avec la flamme de son outil. La chair grésilla encore et la tête, baissait, baissait... Elle touchait presque le sol. Elle lui jetait des regards implorants. Les regards des chiens battus. Hubert aurait voulu en avoir fini avec toute cette histoire, mais en avoir fini comment ? Comment en a-t-on fini avec son destin ? Pour en avoir fini, il lui fallait anéantir cette charogne; la brûler jusqu'à l'os. D'ailleurs ce ne serait pas grand travail. Il voyait ce morceau de bidoche tourner doucement à ses pieds et seuls les yeux suppliants... (les yeux que le garçon avait dû avoir au moment du supplice...). Les yeux du moment où l'amour le cède à la mort, il lui fallait les avoir. Il lui fallait les éteindre...

Jusqu'à ce moment, Hubert n'avait eu aucune haine pour le supplicié. Il voulait anéantir cette tête comme on désire se débarrasser d'une bête qui vous gêne — pas même malfaisante !... Au moment même où il eut conscience qu'il laissait celui qu'il avait dépouillé il se sentit changer. Le regard du chien que vous aimez et que vous abattez parce qu'il a la rage ternira vos regards jusqu'à votre dernier jour. La tête regarda Hubert et Hubert sentit qu'un monde venait de finir autour de lui. Il prit conscience de la haine qu'il avait pour son ennemi et alors se passa une chose inouïe. Tous les morts se mirent à frapper contre les parois de leurs cercueils. Ils voulaient sortir de leur gaine de plomb pour venir au secours de leur parent attaqué. Certains, par leurs coups, faisaient bouger leur bière sur leur dalle. L'un d'eux tomba par terre. Le grand cercueil, celui du chef de la lignée, oscilla un moment sur lui-même comme un grand ours cubique qui danse puis s'abattit sur le sol avec un énorme fracas. On entendit des cris et des jurons dans toutes les boîtes. Alors, Hubert, ivre de fureur, précipita son chalumeau sur le visage mort. D'un bond, la tête épouvantable fut dehors car Hubert n'avait pas eu la présence d'esprit de fermer la porte.

La poursuite commença, qu'il serait oiseux de vous faire connaître par le détail.

Dans les chemins creux, le long des haies, au bord des ruisseaux, la poursuite fut effroyable. Il semblait que la tête ne voulait pas fuir. Comme une grosse boule elle rebondissait sur les cailloux et roulait dans les ornières et toujours l'homme la poursuivait. Bien qu'elle le précédât, on aurait dit qu'elle se faisait traîner. Et c'était pourtant lui qui réglait la vitesse de son pas sur les lenteurs de la tête. La nuit n'avait pas cessé d'être bleue et verte. Certes, les étoiles avaient un peu tourné depuis le début de cette aventure mais tout, jusqu'à la trente-sixième borne de l'horizon, était calme et silencieux.

Hubert courait toujours après la tête. Traînée par elle comme un chien et la suivant comme un esclave; la poussant devant lui comme un tourmenteur juré. Ainsi le tourmenteur et le tourmenté se suivent et se tirent et le tentateur et l'être tenté et le rêveur et l'être rêvé. La tête de six siècles tirait et poursuivait la caboche de dix-huit ans. Et c'était la nuit, la nuit éternelle qui couronnait cette lutte incroyable. Les mains jeunes et criminelles contre la vieille tête creuse de pensées. Les mains toujours qui font et défont l'avenir pendant que la vieille tête brûlée rampe et rebondit entre les ornières.

Cette poursuite dura longtemps. Aussi longtemps qu'il me faut moi pour l'écrire et vous pour l'imaginer. Vous voyez la nuit, pleine de toutes ses étoiles. Un petit chemin au creux de mon invention et tout autour les grands bois de pins et de mélèzes immobiles qui ne demandent qu'une allumette pour se mettre à flamber. Mais tout flambe dans le monde comme tous mes récits veulent flamber en poèmes.

Ainsi durant la nuit courait Hubert poursuivant et tiré par sa tête. Qu'aurait-il répondu si on lui avait dit que, de bâtard en bâtard, c'était son arrière-grand-père qu'il poursuivait ainsi ?

•

Et puis, ça avait été le réveil. Rien n'avait été changé dans la vie d'Hubert. Si ce n'est Hubert lui-même. Mais on ne s'aperçoit pas de tels changements. Dans la maison, tout seul et sans appui, c'est alors qu'il demande la place de facteur.

ANDRÉ DE RICHAUD.

CHANT D'UNE ANNÉE

I

Cette aventure du temps de la ferme
sur les collines, ramène mon chant
toujours vers les mêmes fragiles contrées.
Un ruban jaune flottait aux barreaux
du lit de fer, la mansarde
commençait sa longue vie de chambre vide;
la vieille femme parlait quelle langue
au fond du corridor sous la lucarne
ouverte sur quelle forêt ?
J'entends s'approcher dans une brume verte
les hurlements de la belle amoureuse
dont le ruban s'agite quand on ouvre
là-haut une porte...

Ce chant m'emprisonne ! les nues
couvent les rosiers sur la colline.
Oh, délivrez-moi tumultes
des grands midis urbains, du charme
des filles mortes !

II

Dans le pays s'éveillent
les harmonies fluviales.

Féerie de lessiveuses au miroir
des nues et des ramures !
Les mains touchent dans l'onde les frêles
ourlets du rêve ancien — le rêve
de maintenant n'est plus que ce bocage
d'où s'exhale un chant de grives.

Qui nous parlait de villes ? Un vacarme
d'autocars se perd sur la route
(ce n'est qu'une abeille), on entend
les torrents qui dévalent
vers les jardins brûlant leurs roses.

III

Lorsque la journée fut tout en fleurs
au faîte des sapins une zone attentive
lentement se recueillit,
les buissons
s'entr'ouvrirent un enfant
parut dans la clairière
— il soufflait souriant une frêle fumée
sur une ribambelle de fourmis,
puis il se laissa choir
dans la mousse... un lézard
respirait sur son pied.

O limbes de midi ! La Gorgone
bat de l'aile dans toutes les feuilles,
le feu de ses prunelles allume la corolle
du lis sauvage enfouis sous la broussaille
— c'est le moment que l'oiseau
rêve l'aube de septembre
où l'attend la fusillade des chasseurs.

IV

Depuis les débuts de juillet une rumeur
de pas se fit entendre, des voix
cachées dans le feuillage prononçaient
des noms de choses — le silence
se retirait doucement de mon cœur.

L'été fut gris et lourd. La nuit
on entendait l'homme de fer
danser au-delà des collines, l'enfant
pleurait dans la maison — je veillais
sous un sifflement de moustiques
chanteurs de remords.

Maintenant les derniers foins descendent
par charretées vers l'automne et la plainte
des cigales passe haut sur les brumes.
Ah, combien navrante murmure l'élégie
dans ces régions éprises d'un soleil
si pâle après la fuite des jardins
fleuris dans la mémoire !
La chair est seule
à soutenir le cri de l'Ecclésiaste
et l'âme dans la chair s'est assoupie.

V

D'ici l'on voit, sous l'ancienne lumière,
le char des bohémiens par les landes
et soudain vers la côte
génoise, le cortège
des orphelins saluant une voile
sur l'escalier du Sanctuaire.

Pluies interminables !
d'un écroulement de sables
montent mes paysages en fumées.

Il ne reste qu'une chambre
où parlent les voix de la cour
profonde et sur la table
cette main remuant des filandres d'ennui.

Demain, demain d'autres pluies
éveilleront dans les gouttières
le bruit d'une roulotte qui s'éloigne,
les cris des orphelins lorsque ma chambre
s'envolera les murs ouverts.

VI

Ces jours que l'on cherche à revivre
aux lueurs du poème, ces lieux
dont le secret s'anime pour une heure,
d'autres les verront sourdre au matin
de nos stupeurs natives.

Mieux que la côte génoise, un Génois
chante en mon cœur le pays dont les rives
me cernent. O mère, le pauvre Hidalgo
marche encore dans mes bois !

NOTE : « *Un Génois* ». Le poète italien Eugenio Montale.

VII

Merlin sonne le cor
dans une forêt de marbre :
à chaque note un lézard sort
du tronc glacé des arbres,
la pénombre ruisselle de spires
qui ondulent en lianes fleuries
dans une splendeur où soudain
paraît la fille de l'auberge
ouvrant l'aile des tentures
sur les neiges amassées.

Quel matin sans remords a laissé
ses châteaux dans le jour ?

L'écolier s'enfuyait sur les pentes
farineuses... — Vingt ans ! —
criait-il aux lointains
de la journée immense.
(Ses soirs avaient l'odeur des boucles blondes
qui dans la brume sentaient le moka).

Aurai-je demain encore une légende,
ou ma fable sera mon silence ?

PERICLE PATOCCHI.

DE L'ARC-EN-CIEL DES COULEURS A L'ARC-EN-CIEL DES SONS, ET AU DELA. RÉÉDITION DU PÉCHÉ ORIGINEL

Du haut-lieu des couleurs, abondamment fourni de bel oxygène, je m'avançai. Aucune fatigue. J'avais de l'ange et de l'aéronaute. Des oiseaux stylisés jusqu'à n'être plus que chant me croisaient. Une ténèbre laiteuse, parfaite, sans rides. Celles qui la veille encore étaient pour moi les folles étoiles avaient disparu. Mais je les entendais. Non qu'elles tournassent ou roulassent; mais je comprenais qu'à un certain degré d'intensité — ou peut-être dans la mesure où je me rapprochais de son foyer — la lumière retrouvait son visage, qui est de bruit pur. Et j'apprenais, extasié, à faire la différence entre les dièses frissonnantes de la lumière bleue et les brusques coups de trompe du rouge, la fulgurance appliquée de certains jaunes. Très bas, seul spectacle en cette immensité, j'étais reflété à des millions d'exemplaires, dans la vérité de mon âme...

Peu à peu des villes invisibles faisaient connaître leur existence, sur ma gauche, habitées par les sons corrects et droits du cristal, luxueusement ordonnées, larges, splendides. Dans le lointain d'autres villes abritaient le mat; des télégrammes s'échangeaient pardessus ma tête. A ce stade de mon parcours tout bruit connu avait fait trêve — je parle de ces bruits qui nous sont familiers parce qu'ayant une forme bien délimitée, appréciée depuis l'enfance. Il n'y avait plus que des lignes exactement, ardemment droites, d'effrayantes perpendiculaires, des verticales dévorantes.

J'arrivais au royaume de l'angle... Un homme qui s'évaderait de la circonférence, je l'expérimentais soudain, pourrait absolument tout. Nous en sommes captifs dans la mesure où la vie en nous se développe en circuit fermé ; peut-être au tout début des âges, sans tête et sans pieds, non achevé, l'homme avait-il détenu ce pouvoir que j'exerçais présentement, voyant avec les mains, entendant avec les yeux ? Le péché originel, la dramatique finition de la révolte, lui avait repris sa puissance. Et dès lors le fini, le cercle, la roue avait pu se refermer, l'emprisonnant. — Moi, je me déplaçais à la manière d'un vol sans ailes. J'avais crevé le plafond de l'harmonie, j'étais dans l'angiphonie (que je devrais sans doute écrire d'autre façon mais que je simplifie pour essayer d'en rendre l'immense facilité).

Maintenant qu'avait été rétablie dans la totalité de sa force la couleur qui, si royale soit-elle, n'est que la représentation d'un son, je contemplais — mais non de mes yeux — les bleus les plus inconcevables, des violets à la limite du drame et du frivole, des verts spadassins et déchirants ; encore baignés de la source première ils ruisselaient en avant de mes pas. Je voyais éperdûment de tous mes membres. Mes bras étaient éblouis. Peu m'importait qu'on ne me comprît pas à mon retour au pays du langage imagé ! d'ailleurs je n'allais jamais y retourner, j'étais perdu pour tous. Mes jambes défiaient l'ophtalmie avec orgueil. Rien en moi ne cillait. J'étais entouré de grandiose. Mon dos, ma poitrine se communiquaient des approches pleines de feu, des départs incertains — parfois des rondes, des remous — des cheminements sur du verre chanteur.

Je marchai pendant dix jours. Les villes qui, jusqu'au sixième jour, s'étaient faites de plus en plus nombreuses, presque débouchant alors l'une dans l'autre, commençaient à se raréfier. A partir du septième elles disparurent. C'était dès lors la lande de l'inorganisé où ne vivait plus qu'un rouge monacal ; puis brusquement, au soir du dixième jour, j'atteignis une sorte de sommet carré. Là flottait un arc-en-ciel — parti d'un arc-en-ciel de couleurs j'arrivais à un arc-en-ciel de sons, sept bandes dont peut-être dois-je donner ainsi la composition : sur l'extrême bord la voix, et par ordre : le cristal, l'argent, la soie froissée, le bois sur le cuivre, le bois sur le bois, l'eau gazeuse...

Chacun de mes gestes se mit à résonner. Je levais le bras : l'or dans le cuivre. Un serrement de poing : le passage de l'eau dans l'eau. La tête tournant à droite étant aube remuée par un coup de feu. A gauche : frottement du doigt sur de l'écaille. Le moindre pas éveillait un tonnerre (non, c'était lui qui tonnait). Je m'entendais fermer les yeux, les rouvrir. Telle réflexion me traversait avec le galop d'un cheval. Telle autre comptait une bonne partie de fer. Telle encore, comme une aveugle, tâtonnait d'une canne blanche.

Je trouvais en me baissant simplement des mots merveilleux qui ne voulaient rien dire. Les onomatopées abondaient. Une faculté d'invention extraordinaire me faisait créer une vingtaine de langues d'un même mouvement, qui se pénétraient par de hautes voyelles — et toute pensée qu'elles saisissaient prenait autant de significations, entrant d'emblée dans l'innombrable. Nulle peine. Nul mérite non plus : la découverte était une autre manière de respirer, un gage de vie. Des synonymes d'une incroyable élégance tenaient cour. Des verbes brûlaient; d'autres avaient la peau douce des formes rêvées. Le motet de la main qui balle le long du corps. Le tambour de la poitrine sur laquelle on ouvre une chemise bleue. Des pluriels orchestres allaient au pas lent du ciel. L'homonymie avait été bannie, marque de pauvreté inconciliable avec ce lieu saint. L'anagramme était monnaie courante. La contrepèterie étalait des ors changeants. J'écoutais avec ravissement ma vigueur — je me serais entendu à des lieues.

Je m'assis. (J'avais foulé, pensais-je, l'ultime terrain du monde). L'inerte emplit mes mollets de délices. De mes bras — seul geste qui me plût encore — je ramassais des mots avec une grande pelle de cuivre. Tous les dialectes s'y trouvaient, et un bon millier de langages hier inconnus : mais la diversité n'engendrait pas le désordre — je comprenais et parlais chacun, tous m'étaient personnels, je vivais et mourais simultanément, je perçais des génèses dont nul n'avait soupçonné l'existence. J'étais débonnaire et riche; l'arc-en-ciel par moments descendait au niveau de mon front...

Revenu à mes gestes, ils avaient tous une odeur. Elles tournaient autour de l'odeur proche et terrible de Dieu.

Je choisis une langue d'un jaune rusé qui pût traduire l'infini et la fis mienne. Immédiatement la barrière des anges entre Dieu et moi fut supprimée. Je le vis, ou plutôt j'entendis le déplacement dans l'espace de son éternité.

L'arc-en-ciel de sons s'éleva de quelque kilomètres avec une grande aisance et majesté. Les sept bandes se marièrent pour se séparer encore plus nettement à mesure que la hauteur y ajoutait ses prestiges. Dieu éclata d'une folle myrrhe d'applaudissements. Dans le météore en marche la voix prenait une soucieuse ampleur. L'argent sonnait de cloches précipitées. Il y eut une deuxième salve céleste et la voix s'auréola, perdit tout sens.

Dieu, dis-je — pour moi-même. *C'était la première fois.* De l'avoir nommé sans requête j'étais devenu semblable à lui. Je fixai *son* regard sur l'arc-en-ciel. Sans doute baignait-il dans une zone trouble où l'attraction du Père et la mienne se neutralisaient, car il s'immobilisa. Chacune de ses composantes forcit d'un ton. La voix était toujours la plus parfaite. J'avais vaincu les anges, et ils mendiaient générosité avec des yeux admirables. J'y restai insensible pourtant; ils étaient à mes pieds, sous mes pieds, j'aimais cette lumière au goût de corail.

— Mon cœur chassa vers mes doigts des jaunes de bataille, à crêtes, à grands heaumes, et je compris que le moment était venu d'être pleinement moi-même. Je brisai tour à tour les quatre esprits qui pouvaient d'une manière ou d'une autre me porter préjudice. C'était acte d'amour. Dieu approuvait.

L'esprit du feu mourut avec une sueur froide.

L'esprit de l'air gémit en s'écrasant.

L'esprit de l'eau fut supplicié contre un rocher de grès.

L'esprit de la terre seul eut cercueil. Je l'ensevelis sur le lieu de sa défaite.

Une paix indescriptible se fit en moi. J'étais aimable, bucolique et fervent. Je répétai Dieu. Le comble fut aussitôt mis à ma science. Non pas du bien et du mal, car cette notion avait disparu avec les anges, archanges ou esprits qui en étaient les derniers témoins. Mais de la justesse des gestes humains, de leur précision — et, en quelque sorte, de leur percussion. J'appris que chacun (et non point seulement ceux que j'avais déjà éprouvés) avait sa couleur particulière, que la sainteté ou confusion avec le divin est devenir une palette sans hasard — que :

le bras étendu latéral est rouge; vertical, rouge aussi mais fortement appuyé de noir. Le coup d'œil à la fleur est jaunâtre tirant sur le roux. Un pas vers le nord : bleu. Vers le sud : jaune. Quatorze pas le matin comptent quatorze sortes d'orangé. L'après-midi ils passent au jaune ébloui. Qui s'asseoit sur de la verdure déplace des violets fugitifs. Qui coud à midi est violet à l'intérieur des mains, vert par dessus. Qui déplie un mouchoir blanc est blanc avec lui. Qui fait la guerre de conquête est précédé de jaunes éclaireurs. Les carnivores sont magnétiques et roux. Les herbivores mi-partie bleue et violette. Les omnivores ont la couleur de leur repas. Qui respire profondément, aspire trois bleus et en rejette seulement deux, le dernier restant dans les poumons où il tourne une roue solaire. Le poing serré serre du marron doux. L'index tendu est noir d'attention, etc., etc...

J'obtins la beauté qui est de longue ardeur — les vertus de radiance et d'excellence. Désormais je pouvais tout exaucer des désirs animaux et faire croître à volonté rosiers, chênes-lièges, oliviers, ainsi que certaines céréales. La radiance agissait à vue sur les métaux, il s'en élevait une armée d'utilisations bonnes aux hommes que je menais à mon gré.

J'eus l'intelligence des odeurs, généralement divisées en vertes et rouges selon leur teneur en magie et selon aussi qu'elles montent ou s'épandent; elles ne pouvaient me leurrer comme elles font d'autres hommes, trompant les oreilles pour ensuite abuser plus facilement l'odorat. J'eus des yeux dans la fleur — dans le parfum. Ils clignaient avec une attention infi-

nie dans l'oronge et la rose simple, tandis que très larges ouverts partout ailleurs ils me faisaient le regard le plus princier qui se puisse imaginer.

Le parfum voit sans effort à travers la pierre et le métal, l'incompréhensible, la carène de l'habituel quand la folie l'a démâtée. Il démêle tous mystères puis en crée pour son propre étonnement. Il inventera par exemple le mythe de la pierre à crête (Qui a fait une crête à ce galet ? Pourquoi ? Comment s'y est-on pris ? En quel honneur cette pierre a-t-elle un pelage roux ? Pourquoi passe-t-il au bleu de mer si je le regarde assez longtemps ? etc.). Ou encore le mensonge de la chantaison, qui est de frapper de sortilège un coin de ciel et de le faire chanter ; et alors on cherche l'oiseau avec de grands yeux, on se prouve qu'il existe bel et bien, qu'il est là, que seule une faiblesse de la vue ou une magie adverse (à détecter)... Toute odeur végétale actionne un bruit. Ainsi le printemps et surtout les premiers jours d'été sont-ils usuellement parcourus d'un long roulement de tambour. Ou, pour dire mieux (deux groupes principaux de musiciens se partagent la nature) on y entend émerveillé :

les tambours, ou odeurs pleines, qui sont les fleurs des sols secs, la plupart des écorces forestières, le thym, la menthe, etc.

les odeurs de demi-vol dont les classiques représentants sont l'eucalyptus, le citron et ses cousins, certaines rosées d'entre-saison, les mares vertes, qui tirent sur la flûte et le violon.

Je fus délivré de mon ombre. C'était la cotonneuse et l'obscure, celle qui m'emprisonnait l'ouïe, la peau, la vue. C'était le soleil noir. Il s'en fit une brutale éclipse — et quand l'incandescence fut aux régions des épaules et du cou il en sortit ce qui était son âme, une sorte de rat, la passion rongeuse des corridors et couloirs du temps. Je m'ouvris alors tous battants sur les calmes pâturages. La gloire de Dieu se levait justement avec l'aube. Un dais passait, porté par un exercice de jonglerie. Une trompette creusa un sillon mauve où semèrent les laboureurs du devenir. La foi remuait des montagnes à paisibles grondements. Tous les éléments avaient du bleu aux paupières.

L'ombre m'ayant laissé qui fait la faiblesse au talon dont mourut le prince Achille, j'étais maître

de mon pas. Sur cette pensée arable du matin quels bonds ne pouvais-je pas oser maintenant ! Quels sauts céruléens ! Quels départs dans l'orgueil, l'inconsidéré ou le doux ! J'étais la plus puissante des formes instinctives; débarrassé de mon personnage invers — de mon poids de réflexion — je m'effilais à ma fantaisie en étrave ou en couteau de feu, ou bien je m'arrondissais des pieds, j'étais rectangle, cube transparent, cylindre, prodigieux archangle. Nulle hésitation. Et je m'appartenais si bien — j'étais tellement d'un seul et superbe bloc que je pouvais m'accorder ce luxe (ne cherchant plus comme l'homme à me regagner ou à me reconquérir sans cesse) d'oublier dans une de mes mains l'autre, comme une main étrangère que je flattais avec ravissement... C'était le dernier détour avant la perfection. C'était la pureté — la chasuble d'oubli...

L'ombre s'éveille un peu avant le jour — les ombres d'été les yeux tirés d'avoir tard veillé, peu dormi, celles d'hiver ont des plis aux hanches... L'ombre qui a fait son lit dans une côte, là même où Dieu surprit Eve endormie, la réveilla de sa violette autorité — repousse ses draps spirituels. Puis, lorsqu'elle a recouvré les yeux, dans un grand bâillement jaune d'or s'étire. C'est la pré-pandiculation — qui fait chez le dormeur se nouer, prêts à repousser les poèmes du jour, les longs nerfs anti-sortilèges du front et de la nuque. C'est aussi la période où l'homme inconsciemment rassemble sous le drapeau noir et sur de bas baudets ses attilas de raison. Un, deux, trois et quatre... par quatre de rang lancez-vous mes cavaliers... mais l'ombre qui les a mobilisés demeure au bord de la couche : il faut un cicerone dans les ruines.

Elle trompe son attente, fait quelques pas; elle est bien bottée, elle a des chaussettes de sept lieues, du talc sous la plante des pieds à la manière des grands marcheurs afin que nulle fatigue... Je m'éveillais dans un décor où la poussière était de la poudre d'argent et adoucissait une brise déjà douce, sur une journée qui allait ne jamais finir. Je mettais les pieds hors du lit. Aussitôt l'ombre s'emboîtait. Je l'entendais venir de derrière le rideau, du coin de l'armoire, de la porte que je croyais pourtant ouverte sur les colombes. Elle s'emboîtait réellement. Le salut entre nous n'avait pas besoin d'être souhaité. Elle ne me demandait pas de mes nouvelles et je ne m'enquérais

pas des siennes. Muette comme bourreau. « Où allons-nous, s'il vous plaît ? ». Je crois que je ne l'interrogeais même pas. Peut-être, oui, certains jours, certains matins où le minéral abondait. Elle n'avait aucune prétention. Elle suivait, ou marchait à côté, ou débordait un peu en avant — ne réclamant pas davantage. Et jusqu'au soir...

Si j'entrais dans un jardin et qu'y vivaient des héliotropes elle les mangeait, le soleil noir dévore le jaune. Si je rencontrais l'Arbre, elle se hâtait (plantant un autre à son obédience) de faire écran entre moi et le philosophe mystérieux. Si je me trouvais en vue d'un ruisseau : ruisseau et non plus luisante coulée de l'éternité sur le sable. Si mon soulier donnait contre un soudain caillou, elle le refermait sur lui-même, elle l'appelait pierre au lieu de me le laisser nommer Jacques ou Lucien. Une fougère : l'ombre savait que le véritable mot — celui qui apprivoisera gente fougère, la fera marcher si l'on veut, montrer ses mains, ses seins, en toute confiance et tranquillité — est capillus christi ; mais elle se pressait de faire entrer dans son jeu le dictionnaire, le rationalisme, le bon usage, le péché originel qui a encapuchonné de bure la féerie. Si je poussais la porte de l'enclos, sachant bien que M. Chiendent était derrière, elle me précédait avec adresse, filait latéralement, s'activait, postait à la place neutre verdure ou verdurette. Et pour tout elle agissait ainsi.

En été, les paupières se prolongeant en deux stries qui les bridaient un peu. C'était l'ombre chaude qui à 39.5 dès potron-minet me passait sa peste des yeux, cette collante suppuration de la timidité devant l'ébloui. Elle ne me lâchait pas d'un centimètre. Elle était partout à l'affût — non, elle tournait avec tout dans une sempiternelle rotation. L'ombre d'été est planète, voilà ce qu'alors je n'arrivais pas à m'expliquer ; elle tournait autour de ce soleil que j'étais en puissance mais que je ne parvenais pas à réaliser pleinement — et qui, si je l'avais soudain réalisé, eût fait sauter le feuillage en fruits de sucre pur et d'amour.

A l'automne, manteau taillé dans les verts inférieurs — ceux qui ont été renvoyés de la palette au moment de la révolte des anges. Menteuse et trouble. Lançant mille légions de faux-monnayeurs pour faire baisser la valeur de l'or-septembre. Et chaque soir je mourais mendiant... Puis, l'hiver. Ah, que d'hivers avec elle ! Que de froids qu'elle avait privés de leur dignité ! Au bout de chaque rue cette banquise qu'elle

fendait de sa hache, où sans doute un mammouth avait été conservé pour mon ébahissement ! Que d'hivers en sa seule compagnie ! et ses talons glacés, les grands brocs d'eau dans le cou de la tendre attente ! Je touchais au printemps dans l'extrême usure de mes nerfs, perdu pour le jeu des abeilles et des nuages... Ah, que d'hivers, oui, que d'hivers avec elle !

Ombre sous une haie que la glace a marquée : elle joue de la viole, indéfiniment, jusqu'à ce que le vertige vous accable — sur une note unique.

Ombre au dégel qui, pour ne pas se mouiller les pieds, saute légèrement de proche en proche. Et à cause d'elle vous échappez à ce miracle, pourtant le plus riche : la peau de la terre qui s'échauffe sous le mouvement d'un cœur nouveau.

Ombre de la cloche qui tinte, une cloche qui s'arrête. De l'homme qui fait route vers sa fiancée : la fiancée qu'un nuage élit sans crier gare pour un sacrifice divin. L'ombre du chêne porte ses feuilles en berne, et la vipère est l'ombre du paon...

C'est de cette ombre-là que j'avais été débarrassé. Alors, plus de faiblesses m'engageant aux côtés du silence dans des échauffourées sans grandeur. Plus de repli des bataillons d'or ! Le cœur assuré, les prunelles pompeuses, ivre et rôtant la syllabe, je fis entrer mon nom dans les bruits du monde. C'était un triangle dévorant.

Je le regardais régner, je brûlais de sa superbe — et soudain je me mis à rire du rire de Dieu.

Rendu à la parfaite image de Dieu, je voulus l'égaler : je refis le péché originel.

LOYS MASSON.

POÈMES

EDUCATION

Les parents conduisaient leur enfant
sur des rails de tramway
la maman enlevait les pierres
le papa cornait aux carrefours
en été ils baissaient les vitres
en hiver ils fermaient les portes
ils choisissaient soigneusement l'itinéraire
la vitesse les arrêts et les clients

Les parents devenus vieux
l'enfant s'est retrouvé seul

Au premier voyage il a déraillé

H. B. M.

un puits plus qu'une cour
du charbon plus qu'un chat
fumée plus que poupée
dans la barque des bras

un mois par an
la brève avalanche du soleil
poudre
les cheveux

CIVILISATION

le papier peint pour la prairie
l'apidistra pour la forêt
le poisson rouge pour la mer
les boules Quies pour le silence
le cinéma pour voyager
les lendemains pour l'espérance

rien pour la liberté

LE MINEUR

Pierre noire un étage
Pierre tunnel un étage
Pierre brune dix étages
Pierre fer un étage
Pierre bleue cent étages
Pierre paille pour le toit

Mort
au jour où la paille flambe au tunnel

LE PAVE

Un homme l'avait extrait d'une carrière
un homme l'avait taillé
un homme en avait fait la rue
des hommes y avaient conduit des voitures
avec des gens assis sur les coussins
des hommes avaient roulé sous ces voitures

L'homme
y trouva
le prolongement puissant de son poing juste

Dans l'alvéole
la fleur a pu sourire

ROGER BARTHE.

Roger Barthe est né le 17 décembre 1923, à Marseille. Etudes à l'Ecole Supérieure, puis Ecole Normale d'Aix. Instituteur. S'occupe plus spécialement des problèmes d'éducation populaire. Passionné de marionnettes. A publié ses premiers poèmes dans *Septembre*.

D'UN PAYS FASCINE...

D'un pays fasciné

D'un rêve suspendu

J'ai fait cette divinité précoce

Issue de l'ombre bourdonnante

Et lorsqu'elle viendra

Nos voix seront les flammes

De grands arbres brûlants

Usés par le destin.

DEBUT DE JOUR

Un homme s'est penché sur son début de jour
Dans l'abandon muet des villes à l'aurore
Et ses mains ont suivi le sillage des vents
Qui viennent de la mer chargés de sel et d'algues
Et qui plaquent des mots contre son buste gris

Un homme nu le rire ouvert les yeux multiples

Son regard a croisé le ciel encor sans voix
Et la fenêtre obstinément mouillée de nuit
Et le toit sans fumée en bas le jardin mort

Son regard vert de gris d'étés inoubliés

Et pourtant tous ces mots amenés de la mer
Lui font se souvenir qu'une femme s'éveille
Et qu'il va d'un moment à l'autre voir s'ouvrir
La plus sereine des saisons la plus lucide.

NUIT

Il ne faut pas que le blé lève avant le jour
Il ne faut pas que ma parole te rejoigne
Puisque j'ai oublié le geste convenu.

Les chemins fous ne savent plus ce qu'ils cherchaient
Lorsque minuit ployait ses bras vers l'île ouverte
Avec les revenants des eaux incendiaires.

Mais je sais qu'au matin l'arbre chargé de nuit
Reconnaîtra ta main et ton étoffe nue
Sous le soleil rendu visible par tes lèvres.

IMPATIENCE DU SOIR

A MA FEMME.

Parfois la ville est grande
Prolongeant au-delà du soir
La solitude des demeures

En bas la rue est un chiffon
Tissé à mains violentes
Par le vent à l'odeur de fleuve

Telle est l'impatience du soir
Qui dérive dans l'ombre mûre
Entre ma soif et ta venue.

ANDRÉ LARTIGUE.

André Lartigue est né le 17 janvier 1920, à Marseille. Etudes au Lycée de Marseille. Instituteur. N'a encore rien publié, à l'exception de poèmes d'enfant, parus dans *Rupture*.

AUTOBIOGRAPHIE

Permission d'allumer contre la nuit
La seule allumette,
De bois et de phosphore,
Que je tiens avec mon doigt
Et qui mène au bout du monde,
Au bout des doigts brûlés.

Permission d'épingler
Au petit jour des étiquettes
Sur les murs et sur les arbres,
Voilà mon quartier repeuplé
Qui se met à vivre
De toutes mes folies.

Permission de tracer du doigt
Dans la marge des cahiers,
Et sur les pages blanches
Des vierges et des armées,
Et tout en bas flambant
Un château de nuages.

Permission de traîner
Au long de la vie lente
Ce doigt sur les visages,
Les portraits abattus
Qui restent dans la marge
Et que je n'aime plus.

Permission de ne pas se réveiller
Aux remous des inondations,
Au tumulte des massacres
Et de ne voir debout
Que le sourire enfantin
Des cadavres casqués.

JOURNAL DU VENDREDI

Il avait fallu
Tout un mois
Pour m'éveiller
Et quand je me levai
C'était midi
Qui sonnait.

Je vis la fenêtre
Et quand je m'approchai
C'était un lézard vert
Qui aspirait la poussière.

Je vis le soleil
Et quand je m'approchai
C'était un scarabée
Lourd et qui allait tomber.

Que faire là dedans,
Tourner et tourner,
Je me mis à tourner.

Je vis les arbres
Et quand je m'approchai
C'étaient des soldats fourbus
Qui astiquaient la route
Avec leurs souliers ferrés.

Je vis la route,
Et quand je m'approchai
C'était une grande femme
Qui se déshabillait
Sous la lune
Sans se presser.

Je vis la lune
Et quand je m'approchai
C'était une petite fille,
Une petite fille pendue
Qui se balançait
Au-dessus de mon lit.

Que faire là dedans,
Tourner et tourner
Je me suis recouché.

DANSE

Nous avons jeté, en dansant,
Les dés de nos deux ombres,
Et les voilà qui vacillent
Cherchant leurs faces
Polies et chiffrées.

La lumière m'a empêché
De compter toutes les faces
De ce trèfle bleu poursuivi,
Et le chiffre est resté
Accroché à ta robe
Retombée doucement.

JEAN TODRANI.

Jean Todrani est né le 19 septembre 1922, à Marseille. Etudes secondaires et supérieures à Marseille. Méditerranéen passionné. A publié ses premiers poèmes dans *La Bouteille à la Mer*.

PSYCHANALYSE D'HERODIADE [1]

L'ambivalence est la loi essentielle de tout amour œdipien ou reflétant un Œdipe caché. L'amour provoque une attirance, l'interdiction un retrait. Cela est aisé à comprendre. Mais voici un point que je voudrais marquer plus nettement encore. Quand l'être auquel nous sommes ainsi fixés est mort, ce qui rend toute adaptation impossible; quand il gît en nous-mêmes dans la nuit de l'inconscient comme dans un tombeau intérieur, le drame œdipien se rejoue constamment entre l'inconscient et la conscience, qui deviennent ses personnages. L'inconscient nocturne, parce qu'il contient la mère, se confond avec elle; la conscience est le fils. Au moins dans le cas qui nous préoccupe, je crois qu'il n'est pas sans avantage de donner du refoulement cette image qui confond la censure ou le surmoi avec la dalle du tombeau. Une poussée inconsciente — ici proprement la hantise — tend à soulever cet obstacle pour une résurrection du passé. Mais l'esprit conscient, de son côté, fasciné par les portes du sépulcre, cherchant à les pénétrer du regard, y voit apparaître à la fois un fantôme et sa propre image; cependant, l'horreur qui accompagne la violation d'un tabou le saisit. Il y a donc, je le répète, deux personnages et chacun porte en lui sa contradiction. La mère et l'inconscient offrent celle de la mort vivante; le fils et la conscience, celle de l'amour interdit, donc châtié.

Tel est le drame d'*Hérodiade*. On peut lui donner des sens symboliques étagés. Les psychanalystes le ramèneront à l'inceste d'Œdipe et à l'expression d'une curiosité sexuelle enfantine. La nudité surprise est un thème trop connu pour que j'y insiste. Saint Jean-Baptiste voit Hérodiade nue et ce crime enfantin a pour

(1) Extrait d'un ouvrage : « *Introduction à la psychanalyse de Stéphane Mallarmé* », à paraître prochainement.

châtiment une castration dont la décollation n'est qu'un symbole, comme le regard n'était que le symbole de l'union corporelle. Mais, lorsque Mallarmé, en pleine crise métaphysique écrit : « ...Pour moi... j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais accumuler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison... », il transpose simplement sur un plan spirituel le drame dont Hérodiade et Saint Jean-Baptiste nous donnent une image plus charnelle, quoique voilée. Nous aurons à étudier cette transposition à propos d'*Igitur* et du *Coup de Dés*. Je veux simplement noter ici la présence constante des éléments de l'Œdipe : connaissance interdite, châtiment. La démence menaçante de 1868 correspond, on le voit, exactement à la décollation de Saint Jean-Baptiste (1).

Cependant, Hérodiade nous préoccupe seule pour l'instant. Son nom apparaît pour la première fois, on le sait, dans le poème intitulé *Fleurs* :

Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !

Rappelons que dans la narration de 1857 (2), la rose rouge représente la sœur vivante. Le père, sur sa cheminée, l'avait mystérieusement conservée en hiver (et, nous allons le voir, avait été conservé par elle). La morte, au contraire, porte des roses blanches auxquelles elle mêlera la fleur pourpre durant sa danse devant le feu : « .. Seule demeura sur son front la couronne de roses blanches qu'ont les jeunes filles dans le cercueil... Et, quand elle commença sa danse enivrée, elle cueillit quelques roses de cette couronne, les effeuilla et y mêlant les pistils de la royale rose rouge avec laquelle elle avait conservé son père, les jeta en l'air... ». Si le lecteur, d'autre part, se rapporte à *Fleurs*, il découvrira sans peine les associations d'idées reliant le poème à la sœur et à la mère : l'azur (d'autre-

(1) On exprimerait assez bien ce réseau d'associations d'idées par un mauvais jeu de mots latin : « Quos vult perdere Jupiter dementulat ».

(2) *Ce que disaient les trois cigognes*, composition de collégien, publiée par le Docteur Mondor dans *Mallarmé plus intime*, et écrite probablement peu de temps après la mort de Maria sœur de Mallarmé. Le sujet de cette narration est le suivant : la jeune Déborah Parrit, une nuit de neige, sort de sa tombe et vient danser devant le feu de la cabane où rêve, seul avec son chat et une rose, son père bûcheron.

fois), la neige, les astres, l'enfance, la virginité, la Mort. Nous tenons là, dès le début, une chaîne d'images faciles à déchiffrer.

Revenons à l'Hérodiade cruelle et pourpre. On sait que Mallarmé conçut d'abord son héroïne sous ce jour, d'ailleurs banal. « ... Vous a-t-il été donné de voir reparaître, dans l'obscur miroir qu'étend la surface de votre table en chêne, noire et torse, la magnificence empourprée d'Hérodiade ? » demandait Lefébure dans une lettre du 23 février 1857. Cette Hérodiade pourpre eût été évidemment plus traditionnelle. Le lecteur devine aisément quelle force intérieure a contraint Mallarmé à revenir vers Hérodiade pâle, dont la « chair inutile » fût pareille à la

Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !

Le sentiment de culpabilité, éveillé par les expériences amoureuses et les premières recherches poétiques, refoulent en somme Déborah Parrit hors de la cabane, vers la nuit d'hiver et le tombeau. C'est là qu'une conscience plus aiguë et plus angoissée va la retrouver et l'aimer.

Le texte de l'*Ouverture ancienne* est encore trop peu répandu pour que je songe à l'analyser ici sans le reproduire, et ce détour alourdirait mon exposé. Je me bornerai donc à la *Scène* et au *Cantique*, trop connus, eux, pour qu'il soit question de les reprendre en détail. Il me suffira de les éclairer sous le jour adopté ici. Remarquons que dès les premiers vers, la jeune princesse s'assimile à une morte :

.... un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...

Simple figure poétique dira-t-on peut-être. Il est permis d'en douter, car nous trouvons plus loin :

Prophétise que si le tiède azur d'été,
Vers lui nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs !

Cette mort est un châtiment qui suppose une interdiction préalable. Elle fait penser à la seconde mort d'Eurydice : nous reviendrons beaucoup plus tard sur ce point. Arrêtons-nous pour l'instant à cette idée de pureté intangible et notons que si pour Mallarmé, en

1868, ainsi que l'analyse d'*Igitur* le prouvera, les deux idées de pensée absolue et de mort se confondent, déjà en 1865, ce sont les deux idées de beauté absolue et de mort que lie l'esprit du poète :

Si la beauté n'était la mort...

Suivons maintenant le poème. L'épisode des lions doit être rapproché de *Soupir*. Le bassin, le jet d'eau, la rêverie sont là. Les « pâles lys » correspondent à « octobre pâle et pur ». Plus curieuse et riche en enseignement apparaît la transposition des feuillages automnaux de *Soupir* aux lions d'*Hérodiade*. Nous touchons ici au réseau « grandeur et décadence temporelles » : automne, soleil couchant, torche qui s'éteint, chevelure qui se replie, noblesse passée, drapeau troué, etc. Il y a là une série d'images que le sentiment de déchéance éveille irrésistiblement dans l'esprit de Mallarmé. Comme ce sentiment de déchéance, de châtiment par la mort accompagne pour notre poète toute idée de triomphe amoureux, on retrouve des métaphores de ce type dans presque tous les poèmes érotiques de Mallarmé. Mais le réseau est plus large, il s'étend à toute idée de gloire temporelle; et lorsque l'érotisme disparaît entièrement, comme dans *Igitur* ou le *Triptyque*, on y retrouve simplement sous une forme moins colorée, plus abstraite, la même impression de noblesse déchue : les nobles aïeux d'Igitur, auxquels firent si fraternellement écho ceux de Villiers de l'Isle-Adam, ont pour correspondants, dans le Sonnet I du *Triptyque* :

Tout orgueil fume-t-il du soir
Torche dans un branle étouffée...

et

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée...

Le symbole général est celui d'un feu qui s'éteint. Dans *Divagations*, *La Gloire* et *La chevelure vol d'une flamme* m'en fournissent deux nouveaux exemples. J'en trouverais vingt. Nous avons vu comment *Plainte d'Automne* liait, par ce symbole, la mort de Maria, la chute des feuilles et la décadence antique. Le moribond de *Fenêtres* apercevait des galères dans l'or de ce même couchant. C'est toujours l'idée de triomphe passé. Dans *Soupir*, que nous allons plus précisément rapprocher d'*Hérodiade*, on voit

... sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Or, Hérodiade entre

Sous la lourde prison de pierres et de fer
Où de (ses) vieux lions traînent les siècles fauves.

Mêmes termes: fauve — traîner. Même impression: une mort prochaine. Il peut paraître étrange que des lions remplacent un automne ou des soleils couchants, mais l'idée de « grandeur et décadence » forme un lien suffisant entre toutes ces métaphores. Les vieux lions signifient: « toute puissance (virile) est à la fois interdite, châtiée et hors de cause, la rêverie devant désormais régner seule ». On voit le feu s'éteindre dans les vers

Les lions, de ma robe, écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.

Une chaîne d'associations et de poèmes rattache ainsi les fauves d'*Hérodiade* à la mort de Maria. Il est bien douteux que Mallarmé en ait eu conscience, mais cela ne doit pas nous arrêter. Pour mon goût, au moins, ces lions ne font que gagner à prendre leur place dans un réseau où circule la même tristesse.

Poursuivons donc notre recherche de symboles. Déborah Parrit, sortie pour une nuit de sa tombe, dansait devant un feu vivant; elle rêvait peu et ne se sentait point du tout coupable. Hérodiade rêve auprès de lions châtiés. C'est que le péché rôde. La nourrice en est l'expression extérieure mais naïve aussi et passée. On ne saurait donner plus ingénûment raison à Freud et à sa sexualité infantile que par ce personnage de nourrice obstinément tentatrice. C'est d'ailleurs la nourrice qui récite l'*Ouverture ancienne*, comme pour nous avertir qu'un drame ayant son origine dans l'enfance va nous être représenté. Revenons à Hérodiade. Elle est l'ambivalence même. Attirée par l'amour comme l'avoueront les derniers vers de la *Scène*, mais le repoussant comme un sacrilège que le malheur châtierait aussitôt.

Ce baiser, ces parfums offerts et le dirai-je ?
O mon cœur, cette main encore sacrilège,
Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour
Qui ne finira pas sans malheur sur la tour.
O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !

La *Scène* se passe au matin, comme nous l'apprend l'*Ouverture*. Le jour qui se lève est, nous le disions tout à l'heure, celui de la conscience, de l'amour adulte, du regard de Saint-Jean. Hérodiade en a peur ; elle va donc, à chaque nouveau contact avec la réalité, reculer un peu plus vers la nuit et le froid. Telle est la progression de la *Scène*. Nous sommes partis de la rêverie automnale celle de *Soupir*. L'eau du bassin, quoique froide, y était encore fluide. Aussitôt les parfums offerts (deuxième contact avec la réalité, le premier étant le baiser de la nourrice), le bassin devient miroir :

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée.

La culpabilité s'accuse par l'apparition de cette nudité déjà présente dans la glace de Venise de *Frisson d'Hiver*. Mais la nourrice veut toucher une tresse (1) et parle d'un mortel. A ces clartés trop précises, Hérodiade répond par un rêve de fuite. Où se réfugie-t-elle ? D'abord, à proprement parler, elle rentre sous terre :

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,

Les trésors cachés symbolisent toujours le sein maternel. Mais on peut supposer ici que ce sombre sommeil souterrain est celui de la mort. La suite confirme cette hypotèse : Hérodiade fuit le « tiède azur d'été » (qui devait la voir nue) pour la plus froide et la plus terrible des couches.

...... *J'aime l'horreur d'être vierge et je veux*
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé ....

Nous nous rapprochons évidemment de l'image d'une vierge glacée dans sa tombe. Encore une fois, je ne dis pas que Mallarmé l'ait su consciemment. Mais son inconscient lui suggérait les mots et soudain de la vierge froide nous passons à la nuit de neige, celle qui scintillait sur le tombeau de Déborah Parrit : « ...La terre est en blanc comme une mariée et les constellations limpides diamantent un ciel lacté.

(1) Ce geste apparaît déjà, rappelons-le, allégé de tout sentiment de péché dans la saltarelle enfantine de Déborah Parrit.

« Deux gémissements sinistres traversent cette froide rêverie de la neige et du clair de lune. ... seuls, les hauts cyprés dans l'effarement du vent nocturne effeuillent les floraisons pensives de la neige, pieusement et amicalement... Hic jacet Déborah Parrit... lut-il sur une pierre dont un rayon de lune avait fondu la neige d'une façon étrange ». Voilà vers quoi recule Hérodiade. De toute évidence Mallarmé nous dépeint ainsi son propre mouvement de retraite devant la vie. Hérodiade représente, si l'on veut, sa libido enfantine. Par effroi, elle aussi reflue vers sa source :

...... Arrête dans ton crime
Qui refroidit mon sang vers sa source, et réprime
Ce geste, impiété fameuse....

Il ne manque même pas à cette suite de symboles celui de l'autisme originel. Dans le repos de la mort retrouvée, Hérodiade s'aperçoit au centre d'une réalité qui ne fait plus que la refléter :

Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant ....
O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.

Mais les choses ne peuvent pas s'arrêter là ; il y faudrait l'acceptation du suicide. Brièvement la fin de la *Scène* nous donne trois symboles d'évasion possibles : la chambre close (celle même où Mallarmé rêve), puis contradictoirement une fuite (« ......sais-tu pas un pays... ») qui rappelle trait pour trait celle de *Brise marine* (« Je partirai » — « J'y partirais ») enfin l'amour charnel lui-même :

...... Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.

Cette dernière issue étant précisément celle dont l'effroi avait provoqué tout le mouvement de retraite. Ayant frappé ainsi à toutes les portes, l'angoisse est revenue à son point de départ. Notons pourtant que les trois dernières images sont à peine suggérées : leur explication est donnée dans d'autres œuvres. Le véritable sujet d'*Hérodiade* reste le mouvement de retraite dont nous avons marqué les étapes. Il part de *Soupir* et par *Frisson d'hiver* remonte vers la narration française de 1857. Et comme la jeune fille morte se rattache par un lien naturel à la mère morte, nous possédons toute la la chaîne allant des « nuits ravies » de Tournon à la nuit œdipienne de l'inconscient.

•

Entre la *Scène* et le *Cantique de Saint-Jean*, le péché a eu lieu. Le jour, la conscience filiale, ont osé jeter un regard sur la nuit et l'inconscient maternel. Historiquement, cet événement, ou plutôt la pensée qui le représente, correspond avec le point critique des années 1867-1868: « ... Ma pensée s'est pensée... J'ai commis le péché de connaître la nudité idéale de mon rêve ... ». En fait, l'événement n'a pas eu lieu. Si une greffe réelle avait uni conscience et inconscient, Mallarmé n'eût pas frôlé de si près la démence et le suicide. Il a perçu son propre mal sous une forme qui ne lui permettait pas de le reconnaître. Il a identifié la connaissance suprême avec le suicide ; sans traduire : « Je tends surtout à connaître une morte ». Et comme cela était impossible, il a renoncé à la connaissance suprême. Nous verrons comment à propos d'*Igitur* et du *Coup de Dés*. Si l'on voulait être logique, on placerait *Igitur* entre la *Scène* d'*Hérodiade* et le *Cantique*, car le suicide d'Igitur, descendant vers le tombeau de ses ancêtres et connaissant la mort en toute lucidité, correspond exactement au regard de Saint-Jean posé sur la nudité d'Hérodiade. Et en fait, il a fallu que Mallarmé vive et écrive l'épisode d'*Igitur* pour que, longtemps après (l'intervalle ayant été empli de sublimations diverses) sous l'emprise apparemment renouvelée de la vieille hantise, le poète se remette à *Hérodiade* et compose le *Cantique*, après *Igitur*, après même le châtiment d'Igitur. Qu'est devenue Hérodiade, une fois dévoilée, dans la pensée de Mallarmé ? Elle est sans doute retournée au néant comme Eurydice :

.... Un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...

Tel apparaît le châtiment du côté de l'inconscient: la rechute. Du côté de la conscience, la punition symétrique est la castration, ou la décapitation — le vol de l'esprit fauché, la démence Icare, Prométhée et Kronos sont frères de Saint-Jean-Baptiste.

La punition, c'est l'éternelle parabole de ce qui monte et retombe, au lieu de l'hyperbole, qui eût permis la fuite à l'infini. Et c'est pourquoi la tête du Saint décapité trace une parabole encore, redescend comme le soleil et dans une pourpre identique — car naturellement nous retrouvons, dans cette déchéance supérieure, le soleil couchant et l'automne. J'alourdirais ma thèse en étudiant ici de très près cette transposition supérieure, mais je tenais à marquer l'analogie entre le soleil, qui « redescend - Incandescent » au début du *Cantique*, et les lions traînant leurs siècles fauves au début de la

Scène ; il y a correspondance et la liaison passe par *Plainte d'Automne* et la mort de Maria. J'ai déjà dit que *Plainte d'Automne* avait été, de façon significative, publiée en même temps que *Pauvre enfant pâle*, sous une même dédicace à Charles Baudelaire. *Pauvre enfant pâle* évoque un jeune chanteur des rues, probablement vu à Londres. Les allusions à la situation sentimentale de Mallarmé lui-même sont évidentes. Le sujet est la solitude dans la vie d'un enfant qui s'épuise à chanter trop haut et qui doit gagner sa vie durement. Il obéit au destin fatal du criminel, qui paiera sa faute de la décapitation : « ... Ta tête se dresse toujours et veut te quitter, comme si d'avance elle savait... » L'analogie entre cette tête quittant le corps pour prendre son vol et la parabole du *Cantique* est évidente. D'ailleurs nous lisons dans le poème en prose : « Tu vins probablement au monde vers cela et tu jeûnes dès maintenant... », ce qui correspond à la strophe :

> *Qu'elle de jeûnes ivre*
> *S'opiniâtre à suivre*
> *En quelque bon hagard*
> *Son pur regard*

Enfin, dans les deux cas, il s'agit d'un crime fatal et châtié. *Pauvre enfant pâle* n'est pas très loin d'*Aumône* et de la révolte vaguement anarchiste des premières années de Mallarmé. Il écrit au contraire le *Cantique* à la fin de sa vie, avec un esprit macéré de symboles et aussi loin de la réalité sociale que possible. Le crime est depuis longtemps tout intérieur, les correspondances entre les deux textes n'en demeurent pas moins frappantes, ainsi que le double rapprochement entre Maria et le pauvre chanteur de Londres d'une part. Hérodiade et le Mallarmé-Saint-Jean-Baptiste de 1895 d'autre part.

Je voudrais simplement ajouter un mot pour le lecteur qu'effraye la crudité du mot castration. Nous ne pouvons l'éviter dans l'explication des mythes classiques. J'ai parlé tout à l'heure du dieu Kronos. La faux que tient le Temps est sans doute celle qui donne la mort. Mais n'oublions pas que Kronos a châtré son père Ouranos et à son tour sera châtré par son fils Zeus. Mise à mort, castration, déposition du trône sont synonymes dans l'inconscient infantile où règne une implacable loi de talion (1). C'est bien la faux de Kronos que nous

(1) Le lecteur se souviendra à ce sujet, à la fois de la révolte contre Dieu le père, « le fils fera mieux », qui se manifeste dans la narration française, et de la lutte corps à corps où « Dieu, ce vieux plumage » (dans la fameuse lettre du 14 mai 1867 à Cazalis), est enfin terrassé.

trouvons dans le *Cantique*. C'est elle aussi dont la « fatale loi » menace le vieux Rêve « désir et mal de mes vertèbres ». Les interprétations spirituelles les plus hautes ne se trouvent nullement exclues de ce fait pour le mythe et pour le poème. A côté de la faux, il y a le sang. Son apparition est rare dans l'œuvre de Mallarmé; notons pourtant que nous l'avons déjà rencontré dans le *Château de l'Espérance*, quand il s'agissait précisément de donner l'assaut à l'inconscient :

Mon cœur à son passé renonce
Et, déroulant ta tresse en flots
Marche à l'assaut, monte, — ou roule ivre
Par des marais de sang,

C'est, avons-nous dit, un cauchemar à la Poe et ses marais ont pour analogue les «humides marais d'Auber» d'*Ulalume*. Le sang réapparaît encore dans la *Symphonie littéraire*, entre le soleil couchant et la nuit de crime, de remords et de Mort: « ... O prodige, une singulière rougeur, autour de laquelle se répand une odeur enivrante de chevelures secouées, tombe en cascade du ciel obscurci! Est-ce une avalanche de roses mauvaises ayant la piété pour parfum? Est-ce du fard? - Est-ce du sang? - Etrange coucher de soleil! Ou ce torrent n'est-il qu'un fleuve de larmes empourprées par le feu de bengale du saltimbanque Satan qui se meut par derrière ?.. « Ainsi, partout se renouvelle la même association entre les idées de Péché et de sang. La liaison avec le soleil couchant et la mort nous est donnée explicitement par le Sonnet *Victorieusement fui le suicide beau*. Poe insisterait sur ces évocations macabres, Mallarmé les effleure à peine. Il suffit donc de les signaler. La signification supérieure du *Cantique* se trouve, bien entendu, ailleurs. Dans cette idée que la parabole, même si elle est un vol qui retombe demeure un vol que le regard tangent à sa trajectoire peut poursuivre à l'infini :

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Et ces glaciers supérieurs sont exactement le symétrique de la

Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !

où Hérodiade s'est reculée. La princesse de l'inconscient est redescendue aux Enfers, le regard du Saint conscient monte vers le Principe. Ainsi s'achève le drame. Il se clôt magnifiquement mais par une séparation et une fuite vers deux froids.

CHARLES MAURON.

PASCAL ET LE DESTIN DES PASSIONS

Incessante revendication des grandes âmes contre tous les cerveaux du monde. Peut-être est-ce cette simplicité d'un amour éperdu, cette sincérité suprême de la pensée qui tient à abjurer tout préjugé critique envers ce sur quoi elle porte, pour renouer avec une certitude absolue, qui la rend elle-même en revanche si vulnérable aux dénonciations composées et réfléchies, si propre à encourager les présomptions immodestes et les suffisances avides de s'exhiber. Mais les grandes croyances se moquent des grandes ironies, autant parfois que des grands ridicules : si la relation d'une âme avec son Dieu peut être conçue autrement que sous la forme d'un contrat abstrait, d'un échange de soumission honteuse et de prescriptions superbes, chacun n'est plus responsable de son visage que devant celui qu'il reconnaît pour juge sans recours, tous ses efforts ne prennent de poids que par cet acte de reconnaissance. C'est sans doute seulement par l'échec de la foi à atteindre tout à fait son objet qu'elle en vient en fin de compte à composer avec le monde qui la cerne, à témoigner temporellement en son nom et en sa faveur, à s'intéresser à une formule de salut commun. On découvre un peu ainsi cette tare secrète ou mal avouée des grandes œuvres « d'expérience » qui tient en une prononciation de l'innommable en ce qu'elles témoignent pour la rencontre inouïe qui les a provoquées, mais se voient contraintes, par l'usage même de l'écriture, qui est toujours transmission d'un incommunicable, aux heurts et aux contradictions d'une relation infidèle.

Et pourtant, dès le premier instant, les *Pensées* nous saisissent, nous *occupent*, avec une violence inhabituelle, pourtant notre confiance ou notre défiance est aussi emportée que ses motifs sont confus : il y a un *mouvement* de Pascal. Non pas une *démarche,* telle qu'aiment en composer souvent les révélateurs de hautes et respectables véri-

tés, qu'ils ornent et perfectionnent avec l'âge, mais qui pourrait aussi bien servir à exalter des dieux différents des leurs, — plutôt cet accompagnement immédiat de toute l'âme dans le geste le plus mince, cette offrande d'elle-même toujours soutenue et toujours imprévue, particulièrement adressée à ceux surtout qui désirent l'ignorer. « Un cas magnifique de poésie », dit Barrès, de dépassement de soi dans le renoncement à soi, un admirable et pressant désir de pénétrer d'importance la plus infime de ses paroles. Oui, une vocation de poésie : Pascal nous propose une préférence du divin sans défaillance à l'homme.

•

Si la figure d'un Pascal prend sa plus tragique expression à ce moment où elle est chargée de ne signifier qu'une passion très puissante, si la pureté de son dessin atteint une limite au point où, chez lui, l'auteur rejoint l'homme, où l'écrivain, une fois absous des soins de sa pensée, n'est plus rien que la réplique toute prochaine d'un être touché dans son amour et dans sa chair, il y a une vérité absolue dans la description pascalienne de l'homme. L'homme de Pascal, non point égaré entre des infinis irréconciliables, mais ballotté plutôt jusqu'à la fin de l'un à l'autre, qui l'appellent tour à tour et le repoussent, est assez bien à l'image de Pascal penseur et homme, pris et compromis à la fois par les exigences de son cœur et les sollicitations d'une des plus fortes têtes du siècle.

Le comportement pascalien reproduit avec fidélité, dans ses deux temps principaux, — l'un, négatif, d'*étourdissement,* l'autre, actif, de *rétablissement,* — le détail de l'aventure poétique. Pour avoir affirmé qu'« au lieu de recevoir les idées des choses pures, nous les teignons de nos qualités et empreignons de notre être composé toutes les choses simples que nous composons », Pascal n'offre pas moins le rare modèle d'un refus de toute duplicité, l'exemple d'une connaissance sûre et immédiate de la taille réelle des choses. Porté par cette tragique ivresse de la disproportion qui naît en les âmes violentes d'une intuition singulièrement charnelle de l'immensité du monde physique, il retrouve, sur cette vertigineuse pente, et pour le temps d'une minute décisive, une innocence du regard, un dégoût de l'artifice médité et de l'industrie du sublime qui conviennent mal aux angoisses concertées. Sans se laisser prendre à l'attrait équivoque qui pare les interprétations romantiques de Pascal, faisant de lui une sorte de Julien Green de la sainteté, il faut cependant prêter plus d'attention qu'on n'a coutume de le faire à

la dissolution du contrôle et de la composition intérieure qui, au delà d'un certain état, paraît en lui au spectacle du ciron; on n'a pas estimé à son prix la jeunesse de ce regard ébloui : « ...Et trouvant encore dans les autres la même chose, sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ces merveilles... Plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption ». Il est assez remarquable que ceux mêmes qui reprochent à Pascal l'expansion trop indiscrète de sa ferveur et dénoncent en lui avec éclat le désir mal déguisé d'attirer l'attention d'autrui en pesant sur ce qu'il a de plus fragile, aient attaché si peu de poids à ces brèves et comme muettes paroles où l'homme seul avec sa faiblesse ne se cherche pas encore dans son étonnement.

Ce n'est qu'une fois surmontés ce désemparement et cette désolation qu'il peut porter sur le monde un regard plus audacieux sinon plus assuré, se persuadant que les abîmes découverts sont moins saisissants encore que les abîmes ignorés: « Nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses... Chacun est un tout à soi-même, car lui mort, le tout est mort pour soi. Et de là vient que chacun croit être tout à tous. Il ne faut pas juger de la nature selon nous, mais selon elle. » Devenu dès lors impuissant à évaluer son impuissance même et les limites de l'univers qui l'enclôt, il devine que cette nature dont il a épousé un instant le plus précieux et le plus définitif secret, ne lui ressemble pas puisqu'il la réfléchit. L'homme est le monde jugé. Sauvée ainsi des dangers d'un découragement sans fin par la mesure réelle des différences, par la conscience de l'opposition que fait sans cesse l'esprit à ce qui n'est pas lui, l'ampleur formidable de la disproportion pascalienne devient la source d'une hiérarchie des dignités du monde. L'intuition pascalienne de l'étendue naît sans doute comme un songe, mais elle renonce vite à être la complaisance de son propre étourdissement, à vivre l'ivresse d'une illumination entretenue, la chère et surprenante volupté d'une déroute incomparable: elle se révèle bientôt à elle-même comme pensée de ce qui ne pense point puisqu'elle a le mérite d'en être émue, et approche dernière de l'impensable. Elle définit assez bien l'audace admirable d'un esprit qui surgit un jour de son seul effort à surgir.

L'envers de l'acte poétique se découvre: l'homme, n'ayant pour bagage, avec son mépris des apparences, que la science de sa faiblesse, s'installe au lieu le plus avancé du monde, il prend place au cœur d'un univers privilégié. De ce souci pascalien de donner malgré tout à l'homme un statut qu'il détienne en propre, il ne faut jamais en effet détacher la certitude, impossible à mettre en doute, qu'il figure en tous sens le plus remarquable des êtres, le seul

au moins qui soit irremplaçable. Découvrant à mi-chemin entre la pensée qui pense tout ce qui est et soi-même et la matière inanimée qui est éternelle ignorance quelque esprit singulier sachant s'accommoder un peu de ses insuffisances, Pascal fonde le premier article d'une Poétique humaniste. La grande chance de son humilité, c'est qu'elle n'est pas désenchantée ; elle produit au contraire les moyens et les raisons d'aménager une infortune, lui permettant de se situer par rapport à l'univers insensible et à l'infini qui comprend l'univers : l'homme n'apparaît ni comme malédiction ni comme perfection, mais comme le point où l'une se compose avec l'autre, où l'indignité s'échange en charité, — le lieu d'une dramaturgie majeure. Car cette conversion propre à l'homme, cette traduction magnifique de termes d'iniquité en termes de noblesse ne peut à aucun moment figurer un répit, une station, sur le chemin du bonheur en Dieu : il faut sans cesse à Pascal lutter avec une matière irréparable, faire du Salut avec de l'inconnaissable. « Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu : les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture ; mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ? » Ainsi cet être grandi par la charité, dégradé par l'amour-propre et l'insouciance, qu'on espérait ranger à mi-chemin entre des extrêmes, peu à peu dérive de cette place centrale qui était sienne lorsqu'il avait pour fin « quelque apparence du milieu des choses », pour devenir lui-même et tour à tour l'une et l'autre de ses limites, infiniment aimable dans l'amour, infiniment coupable dans l'abjection, sur cette ligne terrible de la passion où tout acte se porte à l'excès : l'homme de Pascal avance à pas de crises.

Peut-être la première encoche à l'insoutenable pureté de Port-Royal, les maîtres de l'étroite observance l'ont-ils eux-mêmes tracée en consentant à proposer aux âmes plus qu'ils n'en voulaient obtenir pour s'assurer de tout ce qu'ils pouvaient obtenir : ils virent très vite qu'elles ne pouvaient garder l'entre-deux, aussi capables de Dieu que tenues par les sens, et les dirigèrent, pour tremper leur force, sur ce qui passait leur force, sur l'impossible pour disposer de tout le possible. C'est sur la voie menant de la concupiscence mondaine à la charité parfaite qu'entraîne la passion de Pascal, par toutes les renonciations intermédiaires. Elle nous dessine la figure presque inhumaine d'une abdication parfaite, elle suggère le pouvoir infini de détachement d'une âme asservie et assouvie par l'amour, déprise des commodités qui meublent l'existence habituelle, captivée par le désir de son unique nécessaire. « L'homme est vain par l'estime qu'il fait des choses qui ne sont point essentielles ». Les efforts d'Angélique Arnauld et les leçons

de Jacqueline portaient en eux ce destin de mort, ils devaient avoir un jour raison en Pascal du dernier contrefort des ambitions charnelles: ainsi les tenants de la réforme avaient jadis convaincu Rancé que tout ce qui est inutile est encore condamnable, que le détachement des biens et l'éloignement du monde ne sont rien s'ils ne présagent et ne précèdent la haine de toutes les dignités profanes. L'indifférence aux valeurs du Siècle apparaît d'autant plus coupable qu'elle est plus innocente, c'est-à-dire qu'elle ne songe pas à mettre en cause la vanité de mérites accordés par celui qui les revêt, la dérision des grâces faussement dégagées, des élégances affectées, des passes atrocement savantes à l'aide desquelles un homme feint d'oublier, le temps qu'il faut, qu'il souffre de se pencher sur soi. En assurant: « Le vacarme intermittent des petits coins où nous vivons nous rassure », Valéry pensait racheter Pascal et comme le compenser, il se bornait à lui donner une tragique confirmation. Par un pas si sûr, une réprobation si entière des embarras et des importances que l'homme en avançant suscite et apprivoise pour se consoler de son néant, par un mépris si permanent des biens et des maux qui supportent la mesure de l'homme, Pascal nous signifie que la composition de remèdes provisoires à une déchéance éternelle est notre plus claire condamnation: qui veut son salut n'a plus rien à perdre. « Il s'en est tenu, dit Mauriac, à serrer des deux bras l'Arbre plein de sang et n'a pas levé les yeux beaucoup plus haut que les pieds percés de son Rédempteur ». Il avait saisi l'iniquité du chrétien qui répugne au saccage de ses plus chères affections.

La poétique humaniste proposée d'abord par Pascal, selon laquelle l'homme seul charge l'univers de sens, tenant sur une scène sans âme le rôle unique qui puisse être incarné, le grand rôle du personnage tragique s'adressant à Personne, se résout donc et se parfait à son terme en une politique humaniste du sacrifice absolu: l'être seul à être « solitaire », parce que seul à se savoir seul, dépasse la connaissance qu'il a de sa solitude et la rapporte à Celui qui la justifie entièrement. Pour cet homme mort à la nostalgie des promesses humaines, rien n'a d'avenir que sa liberté infinie, de prix que la nature de son rapport à Dieu. Il a fait litière pêle-mêle de ses amours et de ses espoirs, des croyances illusoires et des fictions héritées, et il a reçu en échange la suprême clairvoyance, la chance d'une vision bienheureuse de la perfection, en quoi tient toute la jeunesse du regard poétique. « Tant s'en faut que d'avoir ouï dire une chose soit la règle de votre créance, que vous ne devez rien croire sans vous mettre en l'état comme si jamais vous ne l'aviez ouï ». Dans cette confrontation exceptionnelle de l'âme avec son Maître, la croyance devient enfin le consentement de soi à soi, la délivrance des faux-sem-

blants de l'habitude, une profonde épuration de la pensée lui permettant d'atteindre un jour la vérité qu'elle retient. Tout est donc donné à l'homme dans cette méthode poétique de salut, en fin de compte aussi tout est le fait de l'homme.

•

L'héroïsme pascalien n'est que le prolongement naturel de la lucidité pascalienne : le croyant ayant reconnu et adopté en totalité, à l'éclair de la grandeur divine, la tragédie de son imperfection, ne peut s'accommoder, si peu que ce soit, de cette connaissance, elle au moins certaine. L'homme qui s'est défini et situé — la définition fût-elle seulement impossibilité de situation — ne parvient jamais à considérer son assurance comme un progrès : de s'être dévisagé un jour à la surface de son impureté, il lui demeure un grand mépris des moyens humains de joindre l'absolu, une grande défiance de ses lumières. L'âme captive en Dieu ne peut encore, chez Pascal, trouver le repos définitif : dans son application surtout, le christianisme pascalien reste une épreuve inouïe. « Le problème de la connaissance est un problème de vérification, écrit M. Jean Lacroix. Pascal ouvre la voie royale du dogmatisme critique des vérités vérifiées... Sa philosophie est une philosophie du clair-obscur ». Si la pensée critique de Pascal marque en bien des endroits son dédain pour les vérités approchées et son souci d'aménager la cohabitation des extrêmes, sa foi pose un problème d'une autre ampleur et d'une sûreté dramatique plus réelle que ceux auxquels peut mener une théorie de la connaissance : problème non de la validité de principe, mais de la possibilité de la croyance en l'existence d'un être dont nous ignorons le visage. Chez Pascal rien ne doit être garanti à la foi véritable pour qu'elle puisse prendre corps ; c'est dans l'impuissance absolue à la preuve que la conviction se fait plus méritoire, c'est dans l'irrésoluble interrogation que se découvre la vanité des raisons : « Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi ? » La foi pascalienne est plutôt un dépassement qu'une réflexion sur l'indépassable. Si le renoncement et la charité, au delà d'un certain point, font éclater les vérités d'un jour et ne laissent plus de place qu'à la vérité essentielle, la dissipation des arrêtés de la raison ne permet pas à la quiétude de s'installer : la première force de l'attachement est dans un acte de volonté qui coûte. Et la satisfaction intime que donne une heureuse ordonnance de motifs retient l'esprit jusqu'au bout. Ici atteint à une grandeur inégalée la charité pascalienne, et prend son sens le plus noble une poésie de l'héroïsme. Toute rai-

son est insuffisante, fût-elle la meilleure, surtout la meilleure, par son excellence et sa plénitude mêmes. Rien ne peut combler et tout cherche à suffire, voilà le drame : l'homme n'épouse pas tout à fait ses évidences et il est à jamais poussé à se complaire en des certitudes démontrées. C'est alors que le désir du cœur, porté par une longue habitude, surgit pour surmonter l'infranchissable et rompre une dialectique sans issue (1). Désir irraisonné, connaissance désormais irremplaçable, — et ce n'est pas assez dire, épreuve perpétuelle parce qu'élan perpétuel au delà du savoir. Pascal dit des athées : « Cette obscurité où ils sont, et qu'ils objectent à l'Eglise, ne fait qu'établir une des choses qu'elle soutient, sans toucher à l'autre ». Toute Révélation est incomplète car sans acceptation du mystère, la valeur n'est pas honorable, sans consentement à l'insensé la croyance est sans mérite. sans sujétion de l'esprit à l'apparente injustice, la foi relève d'une logique peureuse ou d'un voluptueux conformisme. Toute religion de l'effort est d'abord religion de l'humiliation, de l'imprudence et pas que de l'invivable. C'est pourquoi Pascal met son honneur à plier sa raison au dogme de la transmission du péché, comme le Père Paneloux supportera plus tard de n'être point arrêté par le cadavre de l'enfant innocent : « Nous étions ainsi sous les murailles de la peste et c'est à leur ombre mortelle qu'il nous fallait trouver notre bénéfice... Il fallait sauter au cœur de cet inacceptable qui nous était offert, justement pour que nous fissions notre choix ». Pascal avait vu qu'une grande croyance repose moins sur une béatitude que sur une intrépidité. Aussi cette passion en marche dont il nous donne le spectacle apparaît-elle plus riche et plus profonde en sa soumission malgré tout glorieuse à l'absurde que certains imprudents essais de participation à l'absolu, ceux dont le héros de *Connaissance de l'Est*, par exemple, serait le témoin privilégié. Promenant parmi les paysages d'Asie un cœur bourré d'aromates mystiques, saturant d'actions de grâce son âme déjà barbouillée d'un symbolisme écrasant, ce poussah extasié traîné toujours en chaise à porteurs, ce grand prélat séraphique et douillet qui considère comme allant de soi qu'il reposera dans le sein d'Abraham, Claudel, avec ses allures de rajah somptueux, figura un jour assez bien le Grand Mogol de la littérature. Mais il nous reste aussi cette admirable leçon d'insatisfaction de soi que lègue Pascal comme son plus précieux message, la substitution d'un confiance inquiète à une certitude insouciante que touchait bien peu Barrès lorsqu'il notait : « Transition entre Clermond et papier. Mais son intelligence se trouva

---

(1) Jacqueline Pascal rapporte à Gilberte, de Port-Royal, qu'étant venue la voir en septembre 1654 — *c'est-à-dire deux mois avant l'écriture du Mémorial*, — Blaise lui avait avoué « être dans un si grand abandonnement du côté de Dieu, qu'il ne sentait aucun attrait de ce côté-là. qu'il s'y portait néanmoins de tout son pouvoir ».

en face de son aveugle foi... Elle mit au soleil son Credo. Sa critique rejoignit sa croyance ». Pascal a montré surtout que l'intuition du cœur permet seulement de cerner l'obscurité, qu'elle n'est ni un repos ni même un relais sur le chemin de la foi, mais un nouveau sacrifice de notre amour. Car « cette folie [du christianisme] est plus sage que toute la sagesse des hommes ».

●

L'héroïsme de la passion pascalienne ne demeure pas longtemps le privilège d'un acte de volonté abstrait: il va prendre deux fois un visage qui l'universalisera, se trouver deux fois aux prises, pour lui et pour le compte des autres, avec une question imposant la réponse, qui voit une réponse même dans le refus de répondre. Ces deux engagements intéressant tout l'être sont l'amour du Christ et l'intelligence de la Figure.

Nul sentiment chez Pascal manifeste tant de chaleur que son amour de la consécration humaine de Dieu: que l'infini ait considéré comme une ultime promotion de sa nature l'incarnation dans le fini, que la grandeur la plus inconcevable ait souhaité prendre corps en sa créature, Pascal n'a de cesse qu'il n'en soit confondu. La médiation du Christ lui apparaît à la fois comme la rançon consentie par Dieu au malheur d'être homme, et comme une aide permanente à la paresse de notre charité: non seulement elle vient occuper le vide étendu entre le châtiment implacable et la promesse de félicité sans fin, mais elle signifie le secours gratuit qui aide à ordonner et réaliser les intuitions du cœur. Pascal réhabilite deux fois les valeurs corporelles: invoquant une fois le rang où Dieu les mit en choisissant par l'incarnation de se dévoiler sous une forme à ses yeux imparfaite; insistant d'autre part sur l'importance du sentiment dans la découverte du personnage de l'Evangile : qui tient l'Homme dans le Christ tient le Dieu, c'est pourquoi rien n'absout l'indifférence à Dieu. La croyance ni le salut ne sont dans l'admiration des miracles et la soumission aux prodiges, ils naissent de la lente et sourde participation à l'agonie d'un Amour éperdu, ils se joignent d'eux-mêmes à la répétition humblement consentie de la Croix, au tendre accompagnement d'une angoisse infiniment désolée. Quand tout faillirait, la Passion suffirait encore. Car il n'est pas besoin, pour rencontrer ce Dieu rendu sensible, de la figuration trompeuse de l'imagination, qui ne dispose, pour se représenter l'ordre des qualités de l'esprit que du matériel fourni par le monde naturel — ainsi

le symbolique de l'apparat ou le comique de l'inattendu, — et donne ainsi un sens jusqu'à l'insignifiant, il s'agit seulement de comprendre et de répéter les actes accomplis par l'Homme-Dieu. L'Incarnation est moins un mystère qu'un miracle: elle a pour but l'attachement d'un être fini à un être fini, la conjonction de deux destins semblablement temporels. Et ce délice irremplaçable de la ressemblance au Christ, qui n'est que le pressentiment d'un délice plus pur et plus total encore, cette anticipation terrestre de l'ineffable Volupté, usant d'un langage qu'on a peine à redire — « Eternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre... » — recouvre pour un instant les transes de la recherche et les tourments de la lutte, abolit l'angoisse des heures de solitude, comme cette Joie transmise qu'évoquera Claudel : « O face d'âne, apprends le grand rire divin ! », ou la délectation inouïe que Nietzsche inventera: « Cette couronne du rieur, cette couronne de rose: c'est moi-même qui me la suis posée sur la tête, j'ai canonisé moi-même mon rire. » La joie pascalienne cependant, équilibre inquiet du lendemain, étroite et tremblante présence sur une pointe, ne peut être un spectacle. Du Bos, qui prend l'exaltation de l'amour pour les transports du ravissement, écrit d'elle: « Elle me paraît toujours plutôt jaculatoire que contenue. Pascal s'abîme aux pieds du Christ ou s'entretient avec lui: on sent moins qu'il couve en silence une présence possédée... Style de la solitude et non point du silence. » A peine savons-nous cependant, et par un texte sur qui la littérature n'a pas droit de regard, où peut atteindre un moment l'ardeur de l'incommensurable joie.

Dernière station d'une poésie du pathétique. L'ultime effort de la passion héroïque passe par la Figure. « Un portrait porte absence et présence. » Il y a mieux dans le fameux développement pascalien qu'une poétique de l'universel figuratif. Sans doute toute hiérarchie est-elle fondée en droit. Puisque chaque partie de la nature, chaque moment de la vie concourent à accomplir la volonté divine, que tous les projets de la création convergent à la manifestation d'un unique dessein (2) la « grandeur d'établissement », par exemple, exerce une fonction de représentation: si une valeur matérielle dans l'ordre du visible témoigne toujours pour une raison spirituelle dans l'ordre de l'invisible, il y a une procuration du pouvoir, toute puissance légitime est une autorité déléguée, on ne peut y porter la main (Sainte-Beuve a bien vu que pour « accoster Hobbes et ses adhérents », Pascal ne ressemble guère à un habile). Alors que la morale

(2) « Tout ce qui ne va point à l'unique but en est la figure : car, puisqu'il n'y a qu'un but, tout ce qui n'y va point en mots propres est figure. Dieu diversifie ainsi cet unique précepte de charité, pour satisfaire notre curiosité, qui recherche la diversité, par cette diversité, qui nous mène toujours à notre unique nécessaire. »

provisoire de Descartes prescrivait en face de la force conciliation et accommodements, — quelle qu'en fût la compensation intérieure, — Pascal, à l'exemple de Socrate, se résigne en respectant. A peine trace de rancœur dans son consentement sans colère, très semblable à cette Symbolique de la raison d'Etat, à cette Ordonnance supérieure des dignités de droit divin que chérira si fort le Saint-Exupéry de *Citadelle*. L'héroïsme est plus avant dans la réflexion pascalienne sur la figure.

Dieu ne pouvant réserver la religion à un petit peloton d'âmes d'exception, capables d'assumer et de dépasser par leurs seules forces une déchéance inégale, veut proposer des traces visibles de la vérité aux cœurs moins sûrs qui ne croiraient en lui s'ils ne voyaient dans ses mains la marque des clous et ne mettaient leur main dans son côté. La perpétuité historique du témoignage d'Israël, les institutions du peuple juif, sa fidélité à une Loi qui le condamnait terriblement, ne servent que d'appoint, chez Pascal, au fait essentiel: la corrélation prophétique et figurative des deux Testaments. Or, cette preuve majeure, destinée à dessiller les yeux des plus incrédules, se révèle elle-même être une contradiction (due sans doute à la dégradation dans le langage humain de la pensée divine). C'est en effet toujours sur les décombres de l'entendement et la démission des raisons qu'ici comme ailleurs doit s'installer l'amour de Dieu: le choix à faire entre deux significations inconciliables est la croix de toute véritable foi; la clef de l'amour chrétien est bien une conviction inconfortable: « Tous ces sacrifices et cérémonies étaient donc figures ou sottises. Or, il y a des choses claires trop hautes, pour les estimer des sottises... Ce sont les clartés qui méritent, quand elles sont divines, qu'on révère les obscurités. » L'impératif divin cette fois demande l'abandon de la simplicité du regard, l'insoumission à la complaisance naturelle : il distinguera désormais les âmes de mandarins attachées à la réalité charnelle des choses figurantes, et les cœurs chrétiens qui n'ont pas pris leur parti d'une Révélation sans risque, mais sont passés, malgré tous les penchants des sens, de l'ignorance d'une traduction des figures au respect des obscurités essentielles, et de là à la connaissance claire de la charité, qui se moque des figures. Le temps est venu alors pour Pascal de prononcer les paroles définitives: « Les prophéties citées dans l'Evangile, vous croyez qu'elles sont rapportées pour vous faire croire. Non, c'est pour vous éloigner de croire. Les miracles ne servent pas à convertir, mais à condamner ». Cette croyance qui se déprend des signes, cette foi qui se retire du monde et s'oblige à ignorer l'évidence sont bien la dernière instance de l'homme à l'homme, de l'homme qui passe l'homme à l'homme imbécile et irréparable.

•

L'héroïsme ne prétend guère à être une maxime de l'action : réponse à demi-aveugle d'une âme disponible à un appel formulé assez bas pour ne voiler point en elle toute présence attentive, accord immédiat et sans méprise avec une promesse toujours douteuse, il n'a pas de fidèles et ne fait pas de religion : et en ce sens il est grâce. C'est pourquoi les *Pensées* sont l'image d'un don de soi plus qu'une systématique de la persuasion, une exaltation plutôt qu'une exhortation. Le témoignage s'adresse au cœur, le sermon parle à la raison, et celui-là l'emporte. Ce que Valéry nommait, avec le ton qu'on sait, la « réaction de Pascal » comme il aurait dit la constante de Planck ou la pile de Volta (3), devient, dans son apparente singularité, le plus haut exemple d'un art de la rencontre d'autrui : l'expérience pascalienne atteint cette ligne où l'unique se change en universel, c'est trop peu dire encore, elle devient, mieux et autrement qu'elle ne l'imaginait, une théorie de la communication. « J'écrirai ici mes pensées sans ordre... » (4). Aucun projet ne convenait peut-être aussi mal aux *Pensées* que celui qui les destinait à servir une technique de la Préméditation, à figurer un rassemblement des motifs de la foi, un Grand-Œuvre de missionnaire. Elles ne nous proposent pas une dialectique préconçue de l'amour ni

---

(3) Dans une admirable *Note sur Pascal*, Blanchot reproche à Valéry les reproches mêmes que l'auteur de *Variation sur une « pensée »* fit à l'auteur des *Pensées* (griefs en réalité plus contradictoires l'un avec l'autre que leur ensemble ne l'est avec l'esprit qui les prononce) : « Pascal est l'écrivain qui a tiré de la lucidité l'égarement.. par les seules ressources d'un art dont personne n'ignore qu'il peut tout, et d'abord se rendre absent, de sorte que chacun l'oublie et cède au mouvement qui l'entraîne sans en reconnaître la nature. Pascal est le modèle que Valéry aurait dû tenir pour exemplaire. Et cependant, il lui en veut de cette main qui le guide, qu'il voit, qu'il est seul à voir... Lui reprochant tantôt son naufrage, tantôt son incapacité de sombrer, tantôt la bassesse de ses cris, tantôt leur harmonie trop pure, il est entraîné lui-même dans toutes les contradictions entre lesquelles son auteur a su partager les hommes pour leur rendre plus vif le regret de leur unité perdue. « Valéry exactement, dans les premières pages de son texte, semble en vouloir moins à Pascal de cacher sa main, que de laisser voir qu'il la cache, moins de dissimuler son adresse et ses pouvoirs que de ne pas les dissimuler assez (c'est-à-dire jusqu'à ce point où l'on n'en perçoit plus la présence) ; il ne lui pardonne pas de tenir si fort encore à la nature, à la vérité, de tant se dérober à l'art. (« Si tu veux me séduire ou me surprendre, prends garde que je ne voie ta main plus distinctement que ce qu'elle trace »). Mais la distance entre la préméditation selon Valéry et le projet de Pascal, tient tout l'espace qui sépare une poétique d'une apologétique : Valéry artiste ne pense qu'à abuser, Pascal veut assurer.

(4) En fait, le souci de reproduire la nature et l'historique de son épreuve sous une forme communicable, d'indiquer qu'elle est valable pour tous et possible en chacun, hante Pascal jusqu'au bout et l'oblige à rester, si peu que ce soit, en *représentation*. « Pensée échappée. Je la voulais écrire : j'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée ».

une orchestration des raisons de croire, un ordre dont l'architecture serait toujours semée de faux prestiges, mais un spectacle, celui d'une angoisse qui se ressaisit, d'un déclassement qui se rétablit. Pascal, ou la Rhétorique confondue. Il a vu le premier que toute vérité est contenue dans une parole unique en un instant unique, qu'elle n'apparaît pas au terme d'une suite abstraite de rapports, qu'elle ne naît pas naturellement d'une conjuration de preuves, mais qu'elle est donnée entière dans une seule pensée qui s'impose et qui vaut plus que tout le raisonnement qu'on en tire. Et la conjonction en un ouvrage unique de toutes ces vérités, chacune indépendante de l'autre et toutes indéchirables, la présence de ces certitudes toujours convergentes et toujours neuves font vraiment des *Pensées* une œuvre qui ne peut être inachevée, de l'âme de Pascal, le champ d'une passion sans trêve. Alain dit · « La puissance d'offense de ces terribles pensées; même quand elles posent, elles déposent déjà. Chacune va toujours au delà d'elle-même; elle en cache d'autres, et aussitôt les découvre, toutes rompues dans l'âme; ainsi elles ont toutes un avenir violent. » Dans ce livre, qui aurait bien pu n'être jamais composé, c'est-à-dire ordonné, Pascal médite l'éclatement du Discours.

Pour nous avoir rappelé à chaque instant l'imminence d'un règlement des Comptes et la promesse éternelle de notre amour en Dieu qui ne souffre pas les partages, pour avoir rendu possible en tout moment le recours à la liberté qui défait les problèmes et permis encore à la déchéance infinie l'offrande infiniment soumise de ses délices les plus chères, la voix de Pascal peut réveiller l'inquiétude des âmes qui croient trouver le mérite dans le sacrifice universel des passions et la piété dans les saintes assurances du sens commun.

PHILIPPE GARCIN.

UN MYSTÈRE TIBÉTAIN

LA DAME TCHOKYID DE LING

Depuis le septième siècle, le Tibet est entré en relations avec l'Inde, la Chine et l'Asie centrale. C'est dès cette époque, que le bouddhisme a trouvé son extension dans le « pays des neiges » et joué un rôle décisif dans la vie de son peuple. La culture bouddhique de l'Inde rayonne alors sur le Tibet, qui s'ouvrit aussi à des influences et des courants originaires de la Chine et de l'Asie centrale, sans toutefois repousser les impulsions culturelles enracinées dans le pays depuis les temps les plus reculés. Ainsi se développa, dans les différentes couches de la population, une culture multiforme, variée et cependant, originale. Par là se vérifie le contenu du proverbe tibétain: « à chaque district, son propre parler, à chaque lama, sa propre doctrine ».

Le théâtre tibétain (1) et ses représentations reflètent d'une façon frappante la culture du « pays des neiges ». Il s'est développé indépendamment du drame indien. Il s'est créé par ses propres moyens, s'est développé sur le sol de son propre pays. C'est ainsi qu'il faut le considérer.

En fait, le Tibet ne connaît pas de littérature dramatique proprement dite. Le texte d'un drame tibétain consiste en un récit, interrompu par des dialogues, et ne diffère que très peu, par la forme, des textes de littérature narrative; il peut même être identique. Aussi est-il souvent difficile de distinguer à la lecture d'un tel pseudo-drame, si l'on se trouve en présence d'un simple récit ou d'une pièce de théâtre. C'est la tâche de l'acteur de mettre en accord le texte du récit — qui, dans une certaine mesure, n'est que le matériel de base — avec la représentation des scènes.

Le théâtre tibétain ignore toute mise en scène. En fait, chaque pièce tibétaine peut être jouée partout et à chaque moment, à condition que les acteurs s'y trouvent en possession de leurs costumes. Les faits scéniques reposent uni-

quement sur l'initiative des acteurs, ce qui, très souvent, les amène à avoir recours à la pantomime.

L'éclectisme du théâtre tibétain est aussi favorisé par l'entrée en scène de danses et de chœurs. Cela permet de le rapprocher des *yâtrâs* (2) populaires du Bengale, ou encore de notre « opéra comique » du Moyen Age.

La représentation d'une pièce de théâtre tibétaine commence en général par des bénédictions et des prières. Suit le prologue du drame exposé soit en aparté par un narrateur spécial, soit par un « brahmane » ou un « chasseur ».

C'est dans les danses religieuses de pantomime, appelées *tcham* (3) et exécutées par des lamas masqués et déguisés selon leurs rôles, que le « chasseur » joue un rôle prépondérant. C'est de là qu'il s'est transposé au théâtre tibétain.

Ces *tcham* traitent en général d'un événement de la vie du célèbre ermite et poète Milarépa (4) ; aussi les appelle-t-on tout simplement « tcham de Milarépa ». Dans la plupart des cas, il s'agit de la rencontre de Milarépa avec le chasseur Gompo-dordjé. Cette histoire raconte, comment Milarépa prit sous sa protection les chevreuils poursuivis par les chasseurs, et comment, ayant chanté un de ses poèmes merveilleux, il produisit sur les oiseleurs et chasseurs, et surtout sur Gompo-dordjé, cet homme rude, une impression si profonde, que tous décidèrent de modifier leur vie.

Les dialogues sont déclamés par les acteurs, auxquels ils sont attribués. Les récits, par lesquels les différentes scènes sont reliées les unes aux autres, sont, eux, faits par le narrateur. S'ils sont trop longs, c'est à un chœur, par exemple celui des chasseurs, auxquels se joignent les autres acteurs, de les réciter. Ces derniers, livret en main, forment un cercle autour du lecteur, ou mieux, du chef du chœur. Parfois, un événement de peu d'importance dans le texte est représenté sur la scène par une pantomime assez longue; et quelques lignes peuvent donner lieu à de longues danses et pantomimes avec l'entrée en scène de chœurs et de ballets. Aussi il arrive souvent qu'une représentation se prolonge pendant plusieurs jours.

Jamais des femmes ne participent en tant qu'actrices aux pièces tibétaines. Tous les rôles féminins sont interprétés par des hommes qui s'y adonnent spécialement. Sont acteurs aussi bien moines que laïques; mais ces derniers seulement jouent les rôles de femmes.

Beaucoup de monastères ont à leur disposition un certain nombre d'acteurs, qui jouent les drames à des périodes déterminées. Même à la cour du Dalaï-lama, il y a une

troupe permanente d'acteurs composée de personnages de sa suite, de hauts fonctionnaires et de dignitaires. On trouve très souvent aussi des acteurs professionnels, qui ne se livrent à aucune autre occupation. Ils forment des troupes, parcourent le pays en visitant les monastères, châteaux et colonies, vont aussi dans les régions avoisinantes telles que le Ladakh, le Bhoutan et Sikkim, et donnent partout des représentations. Ils emportent aucun autre accessoire que leurs costumes et leurs livrets.

La nature éclectique du théâtre tibétain nous laisse supposer, que les représentations dramatiques remontent aux danses accompagnées de chants. Ainsi proviennent-elles des mêmes sources que les tcham qui, très probablement, sont nés de la fusion de deux origines : la pantomime indienne représentée dans les monastères bouddhiques de l'Inde moyen-âgeuse pour l'enseignement des laïques ; et les danses nationales du Tibet, parmi lesquelles celles des sorciers et exorcistes Bon (5), qui s'approchent de celles des chamanes du Nord et d'autres magiciens de peuples primitifs. La danse mimique a donné le tcham, la danse accompagnée de chants a donné le drame. Il ne restait plus alors qu'à utiliser la littérature correspondante. Mais l'on ne peut se soustraire à cette impression, que le théâtre du « pays des neiges » n'a pas encore atteint son dernier échelon, qu'il est appelé à se développer et à se perfectionner encore.

•

Il y a dans le domaine de la littérature tibéto-mongole, que l'on peut appeler pseudo-dramatique, une série de textes qui sont caractérisés par le fait suivant : ils ont pour objet le récit de gens qui, après être demeurés pendant plus ou moins longtemps en léthargie, relatent des pérégrinations effectuées dans les paradis, les purgatoires ou la région intermédiaire, où l'esprit erre après la mort en attendant qu'il se réincarne. Le terme commun à ces pseudo-morts et aux textes contenant leur récit est, en tibétain, *délog*, ce qui, littéralement, signifie « revenu » et désigne un « revenant » du Bardo, c'est-à-dire de l'état ou de la région intermédiaire entre la mort et la renaissance.

Ces « histoires de revenants » telle le *Karma wang-dzin*, le *Khampa a-srung*, le *Pama od-bar*, le *Ling-za Tcho-kyid* et d'autres, sont très répandues dans le monde lamaïque. Je pus m'en convaincre en parlant un jour à un groupe de six Mongols d'Oulan Batour Khoto (Ourga) du *Ling-za Tchokyid*. Tous, sans exception, connaissaient le texte en

question; l'un d'eux, qui autrefois, avait été novice dans un monastère du Tibet, savait même des passages entiers par cœur.

Ces textes de Délogs, d'origine tibétaine — leur traduction mongole plus ou moin libre est plutôt une paraphrase — ont presque toujours comme auteur un *mani-pa.* Ces mani-pas sont des semis-lamas, qui en général gagnent leur vie en parcourant le pays de village en village pour exhorter les hommes à « compter mani », c'est-à-dire à réciter, à l'aide de chapelet, des *om manipadmé hûm* sans nombre, dont ils augmentent encore la quantité par des procédés mécaniques: des moulins à main, à vent, à eau, etc., jusqu'à atteindre des chiffres astronomiques. Ce sont eux aussi, qui parent les grandes routes du pays de pans de murs couverts de cette prière à six syllabes en lettres plus ou moins gigantesques et décoratives. Souvent, ils jouent le rôle de géomantes dans la suite d'un roitelet indigène. Ils sont plus ou moins lettrés et connaissent bien, comme le montrent les textes de Délogs, les conceptions ésotériques de la vie après la mort, telles que les enseigne par exemple le fameux *Bardo-Thodol* (6), le « livre des morts » tibétain. Le langage de ces texte est simple. Il s'accorde avec la plupart des personnages qu'on y rencontre, mais aussi avec le public qui sert d'auditoire et de spectateurs, lorsque les mani-pas lisent, récitent et jouent devant lui l'histoire en l'accompagnant de multiples danses de pantomimes et de jeux d'épée. Ce sont de simples villageois.

Les Délogs sont des personnages, qui ont vraiment vécu; mais c'est là aussi le seul fait historique, qui nous permet de classer le texte dans les pièces de théâtre puisant leur sujet dans la vie quotidienne ou dans un problème psychologique. Le récit que donne le mani-pa de la vie de ces revenants, suit un schéma assez fixe. Dans le cas du *Ling-za Tchokyid kyi namthar,* sans doute le texte le plus répandu dans la série des Délogs, il se compose de neuf parties: 1° formule d'adoration et bénédiction; 2° bref résumé du contenu; 3° scène de la mort et cérémonies mortuaires; 4° la route vers le Bardo; 5° la vie dans cette région intermédiaire; 6° le jugement des damnés; 7° les enfers; 8° le message du Roi de la Mort aux hommes, et 9° le retour et les paroles finales du messager-revenant.

Tchokyid est un nom de femme qui correspond au sanskrit Dharmânanda (« Joie-de-la-Religion »). Cette femme a vécu, selon les renseignements qui nous sont parvenus, vers la fin du quinzième siècle, non loin de Gung-thang, pays natal de Milarépa, sur le cours supérieur du Brahmapoutre. Ling, qui, dans le titre du texte, indique le pays natal de la dame Tchokyid, n'est en tous cas pas le même que le pays Ling du roi Guésar (7) qui, selon Madame David-

Neel, fait partie du pays de Kham, c'est-à-dire de la province tibétaine la plus à l'Est. *za* est une vieille appellation tibétaine pour « dame »; nous la retrouvons dans le titre *Gyamo za,* « Dame chinoise », donné à l'épouse chinoise du roi Srong-tsen Gam-po (env. 629 à 698). *Ling-za Tchokyid kyi namthar* signifie donc « l'Histoire légendaire de la dame Tchokyid de Ling ».

Dans le colophon d'un manuscrit, lui-même daté de 1600 après J.-C. et provenant de Sa-bu, village près de Leh en Ladakh, on lit, que le texte fut imprimé la première fois en 1534, c'est-à-dire peu de temps après la mort de Tchokyid. Dans le colophon, on spécifie que l'impression en fut commencée et achevée dans la « Grotte où Milarépa est parvenu à la perfection », grotte qui se trouve à proximité de Gung-thang. Soit dit à cette occasion, que tous les noms de sites donnés dans le texte, et *conservés dans la traduction mongole,* indiquent comme scénarium, les régions occidentales de l'Himalaya, auxquelles s'attache le nom du poète Milarépa. Ce fait est encore renforcé par une longue inscription tibétaine provenant de Kolong en Lahoul (8). Composée dans la seconde moitié du seizième siècle à l'occasion de l'érection d'un *Tchortén* (9), elle contient le passage suivant: « Le donateur généreux, le noble So-nam wang-po, la donatrice généreuse, la dame Tshé-wang gyémo et leurs enfants, etc., etc., ont exécuté d'un cœur pur les grands actes méritoires suivants: en tant que sacrifice de la parole, ils ont fait copier les nobles « Cent-mille Chants » de Milarépa, l'« Histoire légendaire de la mère décédée et de son fils » (texte répandu encore de nos jours en Mongolie) et l'histoire de la femme « Tchokyid de Ling » ; — en tant que sacrifice du corps, ils ont fait don d'images de Toulkous (10), d'images de hauts dignitaires du clergé et de statues de prêtres vénérés; — en tant que sacrifice de la pensée, ils ont bâti le « Tchortéen de la grande Illumination ».

Au Ladakh, le *Tchokyid kyi namthar* n'existe que sous forme de manuscrits qui, à en juger d'après les quatre copies que le révérend indigène Joseph Gergan de la mission des frères moraves à Leh, a collationnées pour moi, fourmillent de fautes d'ortographes et contiennent des lacunes plus ou moins grandes. Le manuscrit fragmentaire appartenant au département oriental du Musée britannique à Londres et provenant de Poo sur la rive gauche du Sutlej, près de la frontière tibétaine, ne fait pas exception.

Malgré son extrême naïveté et simplicité, le texte ne s'écarte pas de la conception classique telle qu'on la retrouve, sur un niveau bien plus élevé, dans le *Bardo-Thodol.*

Le début de ce long récit nous apprend que la dame Tchokyid est tombée gravement malade. Elle était alors, spécifie la paraphrase mongole, âgée de trente-six ans; et malgré les multiples soins qu'on lui prodiguait, son état s'était aggravé. On tire au sort, fait son horoscope, applique toutes sortes de médecines et de cérémonies. En vain. Elle se rend compte qu'elle doit mourir.

Prise de repentir pour n'avoir pas vécu assez vertueusement, elle appelle son mari et ses enfants à son chevet, les supplie de faire des aumônes et des offrandes avec largesse, tout en recommandant à ses deux jeunes fils d'entrer dans l'ordre. Le mari, qui favorise les *Bon-pos,* s'y oppose. Le désespoir alors l'envahit, ses pensées se troublent, sa tête tourne, et elle est prise d'hallucinations (qui correspondent aux symptômes classiques de la mort).

Elle a la sensation d'un poids qui l'oppresserait pour l'entraîner jusque sous la terre; et ce poids la terrifie. Puis celle d'être poussée de tous côtés dans un grand lac; le froid lui semble faire éclater des ampoules, dont son corps serait couvert; et cela la torture d'épouvante. Elle souffre ensuite le martyre à la sensation, que le sol entier serait rempli de feu et consumerait son corps, tandis qu'éclate un roulement effroyable de tonnerre et que les éclairs luisent. Elle aperçoit des voyageurs, les uns sur un chemin rouge (selon le Bardo-Thodol, le chemin de Manjucrî (11), qui mène vers le Bardo), les autres sur un chemin blanc (celui d'Avalokitécvara (12) conduisant au paradis d'Amitâbha (13)). De nouveau, elle est entourée d'une épaisse et terrifiante obscurité; elle sombre dans les profondeurs de l'inconscience.

Et quelque temps après les hallucinations recommencent. Elle a la sensation de se trouver dans un creux au-dessous de sa tente. Au-dessus de sa tête apparaît une sorte de bouclier (le texte mongol, en accord avec le Bardo-Thodol, dit « un vase, un récipient »), sur lequel se reflètent les cinq couleurs du spectre. Du centre de ce bouclier émanent de multiples rayons, sur la pointe desquels se dressent des monstres à corps humains, à têtes d'aspect varié, aux yeux grands comme le soleil et la lune. Brandissant les armes les plus variées ils crient: hâ-hâ ! hûm-hûm ! Tuez ! Frappez !, et Tchokyid est saisie d'une peur folle, jusqu'au moment, où elle se rappelle l'énoncé de son lama-maître spirituel (idée que l'on retrouve à chaque instant dans le Bardo-Thodol): « Toute lumière est une lumière individuelle, toute forme est une forme individuelle; tout cela n'est que l'expression de tes propres pensées. » Elle comprend alors, que ces phénomènes effrayants n'ont pas d'existence réelle; aussitôt ils disparaissent, et elle n'a plus peur.

Mais un nouvel effroi l'attend. Regardant vers son lit, elle y voit étendu le cadavre d'une immense grenouille — hélas, son propre corps — couvert de ses propres fourrures. Ses enfants, ses parents, les voisins, tous l'entourent; les uns l'embrassent sur la bouche, les autres tordent leurs mains, et tous pleurent et se lamentent. Et de nouveau, cela lui procure la sensation de mille tonnerres et d'une chute de grêle, de pus et de sang. Elle endure un martyre indescriptible qui ne s'arrête qu'au moment où les autres cessent de pleurer. (C'est pourquoi, dans le Bardo-Thodol, on va jusqu'au renvoi de la chambre mortuaire des parents et amis en lamentation).

Tchokyid entend proposer qu'on aille chercher des lamas-prêtres officiants, et surtout un *Gom-tchên* « Grand Méditateur » — ermite réputé pour le *pho-ba,* rituel indispensable pour le « transfert » de l'esprit. Elle se demande alors: « Qu'est-ce qui se passe ici ? Veut-on donc faire des cérémonies ? Mon état s'est-il aggravé à un tel point ? » La pensée d'être morte ne lui vient nullement.

Entre temps arrive un prêtre officiant, qui prend place et commence à réciter le *Dor-tchod,* le « Diamant-tranchant » (14). A peine ouvre-t-il le livre et prononce-t-il la formule de Refuge (15), que Tchokyid est pénétrée de bonheur et de béatitude.

Le soir arrivent les autres prêtres, et avec eux le grand ermite qui fera le rite du pho-ba, transfert du corps subtil. Tchokyid le salue et demande sa bénédiction. Le saint homme ne réagissant pas, elle le croit irrité et demande aux autres des explications. Nouveau silence, qui l'étonne et dont elle souffre.

Entre temps, l'ermite a pris place près du corps de la défunte. Elle le voit poser sa main sur la tête du cadavre de la grenouille et l'entend dire la formule de Refuge, psalmodier et faire des prières interrompues de temps à autre par la remarque: « Tchokyid, tu es morte ». Enfin, il lui recommande (et tout cela en accord avec le Bardo-Thodol) de ne plus s'attacher à ses proches et de le suivre sur le chemin du Paradis Sukhâvatî d'Amitâbha. Mais elle ne veut pas croire en sa mort, et encore toute effrayée de ce qui se passe autour d'elle, elle n'ose pas bouger. Cependant, le lama prononce la syllabe mystique *phat* (16) et fait savoir que, dès maintenant, son corps et son esprit sont définitivement séparés.

Avant qu'il ne commence le rite du pho-ba, a lieu le repas rituel des prêtres. Devant la dépouille on place un bol rempli de nourriture. A la vue de ce qu'on offre à la grenouille, Tchokyid est dégoûtée et choquée. La faim et

la soif l'envahissent. Mais à peine le Gom-tchén a-t-il récité le mani et d'autres formules de dhâranî (17), psalmodié et jeté une petite quantité de la nourriture destinée à Tchokyid dans le feu, que l'odeur lui donne l'impression d'avoir mangé et bu.

Après le repas, on commence la cérémonie du deuil. L'ermite est assis en profonde méditation. Tchokyid, de plus en plus désorientée, se sent poussée de-ci de-là, telle une plume par le vent. (Comme l'explique le Bardo-Thodol, ce vent est le perpétuel mouvement du *karma,* dont le corps subtil, le principe conscient, privé du support du corps humain, est devenu le jouet). Elle réussit enfin à se cacher derrière le dos du Gom-tchén pour l'entendre célébrer la cérémonie, lorsqu'on l'appelle à l'entrée de la tente. Elle s'y rend et se trouve devant son père, qui l'invite à sortir un instant.

Elle n'a plus dès lors qu'une idée : fuir tout ce méchant monde qui ne l'aime plus. Et déjà, elle se trouve sur un chemin d'une blancheur monotone, dans un paysage désertique, sans aucun accident de terrain, sans aucune trace de végétation. Au milieu de ce désert, un fleuve, partout de largeur égale, traîne paresseusement ses eaux. Un pont le surmonte. A l'endroit où les montagnes de ce côté-ci touchent la plaine, s'étend une immense ville. Elle s'y rend.

Une foule d'hommes et de femmes y pullule, les uns bien habillés et de couleur fraîche, les autres vêtus pauvrement et d'un aspect misérable ; tous donnent l'impression de souffrir d'une grande tristesse. Tout à coup, elle aperçoit un visage familier : c'est son vacher. Salutations faites, ce dernier lui explique, qu'elle se trouve ici dans le Bardo, la région de l'existence entre la mort et la renaissance. « De ces hommes, lui dit-il, les uns ont entièrement épuisé la mesure de leur vie ; ils attendent ici pendant 49 jours, tandis que leurs parents font des offrandes et des sacrifices rituels, et que les prêtres célèbrent les sept messes du deuil. Les autres, bien que la mesure de leur vie ne soit point épuisée, se trouvent ici par l'erreur des messagers de la Mort. Ceux-là doivent attendre — quelquefois assez longtemps — d'être renvoyés dans leur foyer. Ceux qui sur terre ont mené une existence vertueuse et dont les parents ont accompli pour eux offrandes et cérémonies rituelles, seront délivrés au terme de leur séjour et envoyés vers les régions célestes. Les autres au contraire, qui n'ont accompli aucune action favorable à leur sort, traînent ici une longue et misérable vie. Enfin, ils seront condamnés aux inimaginables souffrances des Enfers. Car de l'autre côté du pont, siège le *dharmarâja,* « Roi de la Loi », qui, entouré de ces assistants et serviteurs, juge impartialement les bonnes et les mauvaises actions. »

Là-dessus, Tchokyid se rend au pont, le traverse et se trouve devant une grande montagne de fer. Elle y pénètre et voit : assis sur un trône d'or, sous un baldaquin en soie aux rideaux de satin, le dharmarâja, le Roi de la Mort, aux pieds duquel sont déposées des offrandes. Son corps est de couleur jaune. Ses mains font le geste de la *dhyâna-mudrâ* (18). Sa tête a une protubérance (ushnîsha). Son habit est orné de fleurs de lotus. A sa droite se trouve un Chindjé, « Seigneur des morts », à tête de taureau, à sa gauche, un autre à tête de singe, et devant lui, un troisième à tête de porte-musc. Le premier tient un miroir, le second une balance, et le dernier un grand livre. Des monstres à têtes variées, la gueule béante, les dents grinçantes, les yeux écarquillés, bref, d'aspect effroyable, brandissent d'innombrables armes, sifflent, hurlent et crient : « hâ-hâ, hûm-hûm, frappez, tuez ! ». Devant eux, un grand nombre d'hommes et de femmes attendent le jugement de leurs bonnes et mauvaises actions.

Ce jugement, — et le texte le montre avec évidence, puisque les douze interrogatoires décrits remplissent à eux seuls les trois quarts du manuscrit — retient particulièrement l'attention des spectateurs, les intéresse même davantage que la description des enfers. Celle-ci en effet n'ajoute rien de nouveau aux récits classiques largement répandus.

Ces interrogatoires nous mettent en présence des divers types du peuple, nous apprennent les détails les plus intimes de leur vie, leurs mœurs et leur niveau de conscience. Les questions que le dharmarâja leur pose, et les réponses qu'ils donnent, sont, pour la plupart, dans le style des confessions de péchés telles qu'on les rencontre, par exemple, dans le troisième chapitre du « Sermon traitant du Suprême Eclat d'Or » (19). En général, on se vante de ses bonnes actions et essaie de cacher ses méfaits. Mais c'est en vain. Car le miroir et le livre révèlent impitoyablement la vérité. Quand les actes, que l'on a commis dans sa vie, sont rétablis avec précision, un homme blanc entasse devant le dharma-râja des cailloux blancs, un par un, pour chaque bonne action, tandis qu'un homme noir accumule des cailloux noirs, dont le nombre correspond aux mauvaises actions. La différence de hauteur entre ces deux tas donne la juste mesure. Puis, on les met sur la balance pour peser les actions selon leur juste poids. Enfin, le Roi des Morts, juge inflexible et impartial, prononce son verdict : aux hommes vertueux, il est permis de suivre délibérément le chemin doré vers les régions de la béatitude (20) ; mais les méchants pécheurs sont entraînés par les monstrueux serviteurs du dharma-râja vers les régions infernales ; par des souffrances indescriptibles, ils doivent expier leurs méfaits jusqu'à l'épuisement total de ceux-ci. Souvent le Roi leur indique

leurs vies futures, pays et famille de leur renaissance, et leur prédit à la fin de ces transmigrations une parfaite Illumination. Avant de quitter la scène du tribunal, chaque être jugé adresse au monde des vivants le message suivant: évitez les péchés et n'accomplissez que de bonnes actions.

De temps à autre, ces longs interrogatoires sont interrompus par l'apparition d'un saint homme qui, en général, est un mani-pa. Le texte devient alors poétique. Ainsi, en pleine séance, on voit tout-à-coup apparaître sur un haut chemin de la montagne d'en face, entouré d'une grande suite d'hommes et de femmes, un *bandhé,* un lama-chapelain des pasteurs et nomades, de haute stature, d'aspect vénérable, portant, au-dessus d'une longue robe, un manteau de couleur rouge, la tête couverte d'un chapeau en peau d'ours servant de garde-vue. La procession s'avance sur un rythme strictement mesuré, et le murmure de son « om mani-padmé hûm » devient de plus en plus résonnant. Déjà on entend la voix du bandhé: « Me voici, le mani-pa « Lion-de-la-parole », en route vers la pure région de Sukhâvatî. Que ceux qui, dans les montagnes d'alentours, m'appartiennent, me suivent ! » A ces mots, les portes de l'Enfer s'ouvrent d'elles-mêmes. Les armes glissent des mains des Chindjés qui, évanouis, tombent par terre. De tous côtés, hommes et femmes sans nombre accourent vers le lama. Les Chindjés, entre temps réveillés, se hâtent aussitôt de rattraper ceux qui ne méritent pas de suivre le saint homme, pour les reconduire au lieu de leur expiation.

Quand enfin Tchokyid est conduite devant le dharmarâja, elle reçoit la permission de visiter le Royaume de la Mort. « Sois bien attentive, lui dit le dharma-râja, aux souffrances qu'on y endure, et hâte-toi de revenir. »

Alors, un monstre à corps humain et tête de tigre dresse devant Tchokyid une échelle et l'invite à le suivre. Et là, du haut de l'échelle, elle aperçoit le monde affreux des Enfers. D'abord les huit enfers chauds; d'étage en étage, du *samjîva* jusqu'à l'*avîci* le plus profond, elle voit la souffrance des martyrisés. Et le monstre à tête de tigre lui explique les raisons. Puis, se présentent à ses yeux horrifiés les enfers secondaires: la fosse aux excréments, les insectes venimeux à langue en aiguille de cuivre, la forêt aux feuilles à lame tranchante. Enfin, elle assiste aux supplices qu'hommes et femmes, animaux et fauves subissent dans les huit enfers froids. Elle tremble de tout son corps et ne peut plus supporter la vue de toutes ces horreurs que déjà, elle se trouve ramenée devant le Roi de la Mort.

Et il lui dit: « La mesure de ta vie n'est pas encore épuisée. C'est par erreur, que mes messagers t'ont amenée ici. Ton corps physique, siège de ta conscience, n'a pas

encore quitté son lit. Cette fois retourne donc chez toi. Mais lorsque, plus tard, tu reviendras ici, montre un visage dépourvu de culpabilité et de repentir. Tu as vu le profit de la vertu et la punition du péché. Aux hommes sur terre, va porter mon message et n'en oublie aucune parole. »

Ce message, apothéose du texte entier, en représente, pour ainsi dire, la partie ésotérique qui, de nouveau, est en plein accord avec le *Bardo-Thodol*. L'essentiel s'en résume ainsi :

Les hommes, inévitablement, doivent s'engager sur un de ces deux chemins : celui qui mène à la délivrance, ou celui qui conduit aux souffrances innombrables. Leurs actions sur terre en décident, et nul ne peut échapper à son sort. Faire le bien, exige le courage ; éviter le péché, c'est la purification. Que donc les hommes, sujets à la transmigration, surveillent leurs pensées. Car eux-mêmes créent leur propre destin. Si les phénomènes du monde transitoire leur apparaissent hostiles, eux-mêmes en sont la cause. Jouets de leur imagination, proie de la peur, de l'ignorance et de l'aveuglement, ils sont poussés au désespoir. Leurs horreurs et leurs effrois ne sont que l'expression de leurs conceptions particulières. Formes individuelles, qui existent certes, mais par elles-mêmes seulement ; aussi ne sont-elles que des phénomènes. Comprenez donc la signification des horreurs du Bardo : les Chindjés et leur armée terrifiante, ce sont eux, les vrais parents des créatures destinées à renaître. Leurs terribles armes, ce sont vos propres pensées pernicieuses, qui ne frappent et ne blessent nul autre que vous-mêmes. Les multiples souffrances des Enfers sont les tourments dont un mauvais karma trouble votre seule conscience. Enfers et Paradis ne sont que des phénomènes karmiques de votre mental, aussi illusoires que les rêves. Veut-on sortir de cet engrenage, s'échapper du *samsâra*, il faut sans relâche surveiller ses pensées. Pour atteindre au vrai Bonheur, à la haute Illumination, à l'état d'un Bouddha, l'intellect doit saisir l'importance du Vide, reconnaître l'irréalité des phénomènes évanescents du mental. Qu'on compte l'« om mani-padmé hûm », quintessence de toute chose ; et qu'on se soucie du *punya*, accumulation des actes méritoires.

Chargée d'un tel message, Tchokyid reprend le chemin d'où elle est venue. Et déjà elle se retrouve dans sa tente. Première chose qu'elle voit : le cadavre de grenouille. Elle veut le jeter hors de son lit, saisit le drap qui le recouvre, tire de toutes ses forces et tombe sur le dos. Elle reprend conscience, un cri lui échappe. Ses enfants, sa famille, ses amis, ses voisins, tous accourent, et elle raconte la longue pérégrination dont elle revient.

Ayant retrouvé sa santé, elle donne une riche récompense aux prêtres officiants, fait des donations aux différents monastères du pays, compte d'innombrables manis, accomplit maint pèlerinage et renonce enfin au monde pour ne plus vivre dès lors qu'en vue de son salut. Elle termine son récit en implorant les hommes d'éviter le péché et de faire le bien. « C'est ce que je souhaite de tout mon cœur », dit-elle. Et elle ajoute: « Si je n'avais rien oublié, si j'avais pu tout raconter, mon récit eût été dix fois plus long. Puissent toutes les créatures retirer de ce livre un immense profit. »

Levez vos yeux vers le très noble Avalokitéçvara. Soyez victorieux des trois poisons: volupté, colère, aveuglement, l'armée du Roi de la Mort.

Que tous les êtres soient délivrés de l'Océan du Samsâra.

Om mani-padmé hûm

WILLY BARUCH.

ANNOTATIONS

(1) Voir: Représentations théâtrales dans les monastères du Tibet. Trois mystères tibétains: Tchrimekundan, Djroazanmo, Nansal. Traduits avec introduction, notes et index par Jacques Bacot. Editions Bossard, Paris, 1921.

(2) Représentations théâtrales à l'occasion d'une fête religieuse.

(3) L. Austine Waddell décrit plusieurs tchams dans le chapitre « Mystic plays and masquerades » de son livre « The Buddhism of Tibet », 2e édition, Cambridge, 1934 (pp. 515 à 565).

(4) Voir: Le poète tibétain Milarépa, ses crimes, ses épreuves, son nirvâna. Traduit du tibétain avec une introduction et un index par Jacques Bacot. Editions Bossard, Paris, 1925.

(5) *Bön*, religion pratiquée par les Tibétains déjà avant l'introduction du bouddhisme.

(6) Voir: Bardo Thödol. Le livre des morts tibétain ou les expériences d'après la mort dans le plan du *Bardo*. Suivant la version anglaise du Lâma Kazi Dawa Samdup éditée par le Dr W. Y. Evans-Wentz. Traduction française de Marguerite La Fuente, précédée d'une

préface de M. Jacques Bacot. Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, Paris, 1933.

(7) Voir : Alexandra David-Neel et le Lama Yongden, « La Vie surhumaine de Guésar de Ling, le héros thibétain, racontée par les bardes de son pays ». Préface par Sylvain Lévi, professeur au Collège de France. Paris, Editions Adyar, 1931.

(8) N° 128 de la « Second Collection of Tibetan Historical Inscriptions on Rock and Stone from Western Tibet », éd. par A. H. Francke, s. l., 1907.

(9) En sansgrit *stûpa*. Il s'agit d'édifices qui ne servaient à l'origine que de monuments funéraires et contenaient des reliques du Bouddha. Le type fondamental comprend une base carrée qui porte une construction massive de la forme d'une bulle d'eau; celle-ci est couronnée d'une terrasse au-dessus de laquelle s'élève en général un appentis composé de plusieurs parties. Ce type est encore parfaitement conservé dans les petits stûpas modernes qui servent de décorations à l'autel bouddhique.

(10) Les *toulkous* que les étrangers dénomment improprement des « bouddhas vivants » sont en général considérés comme des émanations d'un haut personnage du panthéon bouddhique. Presque tous les monastères tibétains ont aujourd'hui à leur tête l'incarnation soit d'une divinité, d'un bouddha ou d'un bodhisattva, soit d'un saint ou d'un savant défunt. En pratique, tous les toulkous sont considérés comme la réincarnation de leur prédécesseur.

(11) Grand bodhisattva de méditation; symbolise la Sagesse victorieuse de l'Erreur. Voir n° 13.

(12) Grand bodhisattva de méditation. Voir la note suivante.

(13) Le lamaïsme connaît une série de bouddhas humains (mânushi-bouddhas) auxquels correspond un nombre égal de bouddhas de méditation (dhyâni-bouddhas); ces derniers, à leur tour, laissent chacun émaner un bodhisattva de méditation (dhyâni-bodhisattva). C'est ainsi qu'au bouddha humain Çâkyamuni correspond le bouddha de méditation Amitâbha duquel émane le dhyâni-bodhisattva Avalokiteçvara. Sukhâvati, le paradis d'Amitâbha situé à l'ouest est un véritable ciel de joies où tout le monde désire renaître.

(14) En sanskrit *Vajracchedikd*. Traduit en français par C. de Harlez (Journal Asiatique 1891, s. 8, t. XVIII, p. 440 sqq.).

(15) « Je prends mon refuge dans le Bouddha. Je prends mon refuge dans la Religion. Je prends mon refuge dans le Clergé. »

(16) Ce *phat* prononcé avec le ton correct entraîne inéluctablement la séparation de l'esprit et du corps.

(17) Nom générique des formules magiques.

(18) La position des mains indique certaines forces surnaturelles. Dans celle de la dhyâna-mudrâ elles sont mises l'une sur l'autre et reposent dans le giron.

(19) En sanskrit *suvarna-bhâsôttama-sûtra*. Eugène Burnouf en donne une analyse dans son « Introduction à l'Histoire du Buddhisme Indien » (2° éd., Paris 1876, p. 471 sqq.).

(20) Le paradis Sukhâvati. Voir n° 13.

LA SURFACE DE L'HOMME

Nul n'a jamais cru — sinon commandé par la bienséance morale qui se résout en une sorte d'avarice — que l'apparence extérieure de l'homme fût un masque, et comme la porte fermée interdisant l'accès aux richesses profondes. En fait, la série des langages qui tentent d'approcher la réalité de l'esprit, sont des exercices de lecture, fondées sur le postulat que les mouvements de la pensée se traduisent en un certain nombre de signes visibles qu'il s'agit seulement de bien interpréter pour connaître la vérité de l'homme, qu'ils désignent. Sculpture, peinture, poésie, roman, théâtre, autant de figures de l'homme, impliquant la nécessité d'une correspondance entre sa physionomie et son être. La statuaire grecque, Holbein, Molière ou Proust décrivent des apparences et nous conduisent ainsi jusqu'aux cavernes de l'esprit. Représenter les moments d'un visage, c'est mieux connaître l'homme dont il est à la fois la surface et la profondeur, car nous pouvons dire, après Valéry, que nous n'avons rien de plus profond que la peau.

L'homme a toujours été hanté par le problème de sa surface. C'est pour le résoudre qu'il s'est tant contemplé dans le miroir de la sorcière qui renvoie l'image vraie; et ce n'est pas en vain que les premiers physiognomonistes eurent toujours quelque rapport avec l'astrologie. Il y en eut de tout temps. Ceux qui étudièrent la face humaine pour en tirer le secret, même s'ils ne s'attendaient pas à quelque révélation magique, ces humanistes se confièrent longtemps à leur imagination qui était grande (comme l'était celle d'un Albert de Bollstadt, qui décrivait des animaux familiers, un pigeon ou un chat, aussi visionnairement que la licorne). Nous ne retenons d'eux que les éclairs qui passent à travers leur langage baroque. La seule vérité dont nous leur sommes redevables est d'ordre poétique.

Si imparfait soit-il, si sujet à l'erreur, si faible en ses moyens et dérisoire dans ses résultats, il n'est pas d'autre

moyen de se connaître les uns les autres, c'est-à-dire d'échapper à la solitude de l'être, que le langage auquel nous devons nous confier, coûte que coûte. Notre physionomie reste notre langage essentiel. L'homme a toujours tenté d'épeler ce livre à la fois ouvert et fermé qu'est sa propre apparence et de se déchiffrer dans le miroir perpétuel que sont les autres. Devant lui, il n'a que ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il touche : des traits, des timbres de voix, des peaux sèches ou molles, des façons d'être, des regards obscurs ou bleus. Sans cesse adultérés, déformés par les passions ou les circonstances, sans cesse mouvants, impossibles à capter, comme l'eau dont la couleur fuit quand on la sépare du courant. Tordu depuis des siècles par la douleur qui l'égare, Laocoon n'est pas Laocoon et, tel qu'il est fixé par Proust à l'entrée de l'hôtel de Balbec « très grand et assez gros, avec des moustachces très noires », Charlus n'est pas le véritable M. de Charlus, mais une représentation possible, et par conséquent relativement définitive, d'un certain type d'individu. En décrivant des physionomies, le statuaire et le romancier touchent à l'universel de la douleur ou du vice, humains. Mais seule une suite de coups de dés permit la rencontre prodigieuse de l'apparent et du réel, confondus comme par hasard dans un objet particulier.

Lavater est le premier qui ait donné à la physiognomonie (il n'a pas inventé le mot), un caractère scientifique. Il la définit : « la science du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle recouvre d'invisible ». Dans son livre (1) *dont les premières éditions parurent à partir de 1775, il édifie une véritable méthode objective pour parvenir à la connaissance du caractère des hommes par leur physionomie. Méthode basée sur l'observation et le dessin et au moyen de laquelle il sera découvert les lignes essentielles du visage dont la signification permanente permettra de conclure à une identité morale, à partir de l'identité physique. C'est pourquoi Lavater recommande de commencer l'étude physiognomonique à partir des cas extrêmes, l'homme de génie et la brute. Sa méthode peut être appellée scientifique parce qu'elle permet de passer du connu à l'inconnu.*

Lavater est long et diffus. Son âme candide de pasteur montagnard transparaît à chaque page de son livre, grand lac aux eaux trop calmes. Sa bonne foi est celle d'un adorateur de l'ouvrage divin. Il aime le visage de l'homme parce qu'il est le reflet de celui de Dieu. Aussi s'écrie-t-il : « Personne ne sera bon physiognomoniste s'il n'est pas bien fait. Les plus beaux peintres deviennent les plus grands pein-

---

(1) *La Physiognomonie, ou l'Art de connaître les hommes, d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc., etc.*

tres ! » Son enthousiasme l'encombre et on peut se demander si sa naïveté dans la découverte n'a pas été cause qu'on ne l'a pas suivi, car cet homme simple, écrivain et poète prolixe, qui était tout amour et qui fournit au désir de savoir humain, une clé, est à peu près abandonné. Et sa mort fut probablement une des plus stupides du monde : « C'était en 1799, dit son préfacier (2), Zürich venait d'être attaqué et repris par les Français. Lavater avait quitté un instant sa maison. En rentrant chez lui, il voit assis sur un banc de pierre et blessé au bras un volontaire qui perdait beaucoup de sang. A cette vue, Lavater est ému de la plus tendre compassion; il ne s'informe ni des opinions ni du pays de ce soldat : « Vous êtes blessé, lui dit-il en s'approchant, permettez que je vous soulage »; et il l'aide à ôter son habit dont la manche le gênait. Il court chercher de l'eau fraîche, baigne le bras malade, fait de la charpie avec son mouchoir, et commence à bander la plaie. Au même instant débouche d'une rue en face une bande de forcenés. Cette lie de populace, sans respect pour cet homme vénérable, pour son saint caractère, ni pour le bienfait qu'il exerce, se met à crier : « C'est ce gueux de Lavater ! ce gueux d'aristocrate ! » et tous foncent sur lui avec une rage infernale. A ces cris, le soldat français oublie qu'il souffre; il se lève, l'œil furieux, arrache les bandelettes des mains de Lavater, arme son fusil, et, se retirant de quelques pas, ajuste et blesse dangereusement son bienfaiteur. Tout sanglant, le pasteur court se barricader dans sa maison. La balle l'avait frappé au bas-ventre. »

Lavater mourut le 2 janvier 1801, des suites de sa blessure. Son œuvre, fenêtre ouverte sur l'esprit, n'a pas été reprise. Plutôt que les savants, il est probable que le problème de la surface de l'homme tentera davantage, et pendans longtemps encore, les artistes. Après tout, ces derniers ont peut-être été créés pour ça.

JEAN TORTEL.

---

(2) M. Fertiault: préface à la traduction de H. Bacharach (Paris, Librairie Française et Etrangère, édition de 1841).

DE LA METHODE EN PHYSIOGNOMONIE

Avant toute chose, recherchez avec une scrupuleuse exactitude ce qui est commun à tous les corps et à tous les visages humains, et ce qui les distingue en général de tous les autres corps et visages organiques. Plus les différences seront claires et entières dans votre esprit, plus la nature humaine sera digne à vos yeux, plus vous respecterez l'étude de l'homme, plus vous apprécierez le caractère distingué de l'humanité.

Puis étudiez en particulier les parties, les membres, la liaison, les rapports et les proportions du corps humain. Lisez à ce sujet, soit les encyclopédies, soit Durer ; mais ne vous fiez sans restriction à aucun livre, quel qu'en soit le nom. Examinez vous-même, d'abord, mesurez vous seul ; puis mesurez en présence d'un ami intelligent et doué d'un regard vif et sévère ; ensuite faites vérifier vos résultats soit par lui, soit par un autre, en votre présence et sans votre coopération.

En mesurant les proportions partielles, distinguez surtout deux choses, qui, à mon sens, n'ont pas été distinguées jusqu'à ce jour, ce qui a été cause de tant de malheureux dessins, et l'occasion de tant de mauvais jugements sur les œuvres de Dieu, œuvres toujours régulières, malgré leur apparente irrégularité ; deux choses, dont la distinction est une véritable clef de la physiognomonie, je veux dire : la proportion des lignes droites, et la proportion des lignes arquées. Si les parties du visage, si les membres sont symétriques par lignes droites et perpendiculaires, l'homme est beau, bien fait, intelligent, fort, ferme, noble, et il possède toutes ces qualités à un haut degré. Remarquez cependant que le défaut de cette symétrie peut bien être apparent, les proportions étant mesurées d'après les lignes droites, tandis que cette symétrie résultera parfaitement de l'application convenable des

lignes arquées. Cela n'empêchera pas que l'homme ne possède également les susdites qualités. Remarquez, pourtant, que les proportions symétriques et rectilignes sont, par leur nature, plus avantageuses et plus inaltérables que les autres.

Quand vous serez parvenu à connaître, en général, les parties du corps humain, leurs rapports et leurs proportions, à les connaître de manière que vous puissiez découvrir au premier aspect les déviations, les superfluités, les défauts, les transpositions et les erreurs de tout dessin, quand vous serez sûr de vous-même, de votre œil, de votre aptitude à distinguer, à apprécier les différences les plus délicates; quand vous possèderez enfin ce grand, cet important tact physiognomonique, alors seulement commencez à observer et à examiner des caractères particuliers.

Commencez par des figures très distinguées par leur forme et leur caractère; par des hommes dont le caractère a au moins un seul côté déterminé, éprouvé et tout à fait prononcé.

Choisissez, par exemple, un penseur profond et extraordinaire, ou bien un imbécile de naissance; ou un homme d'une extrême délicatesse et d'une exquise sensibilité; ou bien un caractère de fer, dur, coriace, froid et insensible.

Etudiez ce caractère particulier, comme si vous n'aviez que celui-là à étudier; considérez-le en entier; considérez-le dans toutes ses parties; décrivez-vous à vous-même, en termes explicites, toute sa configuration, ses traits, comme si vous vouliez les dicter à un peintre qui, sans le connaître, désirerait en faire le portrait. Faites-le poser, pendant votre description, assis ou debout, comme quelqu'un qui se ferait peindre. Dessinez-le d'abord avec des paroles, d'après nature. Commencez par la stature entière de l'original; passez ensuite à la proportion, c'est-à-dire à la proportion apparente, celle qu'on peut mesurer par des lignes droites, perpendiculaires et horizontales; puis au front, au nez, à la bouche, au menton, et attachez-vous surtout à la figure, à la couleur, à la position, à la grandeur et à la profondeur de l'œil, et ainsi de suite.

Cette description achevée, vous vous la lirez à vous-même en présence de la personne, lentement et en comparant chaque ligne, chaque mot à part avec l'original. Demandez-vous, de la manière la plus positive, si rien ne manque à votre description, si rien n'y est de trop, si ce qu'il y a est vrai, et si ce vrai est

exprimé d'une manière suffisamment déterminée. Puis, d'après cette description, vous dessinerez le portrait de la personne en son absence. Si ce dessin ne reproduit pas avec ressemblance le caractère principal, soyez sûr alors d'avoir mal observé ou mal décrit, physiognomoniquement parlant. Pour être bien sûr de vous, en faisant cet exercice, il faut vous habituer à saisir et à vous imprimer fortement et promptement les traits essentiels de la figure que vous avez à étudier. Voici ma méthode à cet égard :

J'interroge d'abord la forme de la figure, vue par devant, et je me demande si elle est ronde, ovale, carrée, triangulaire, en un mot, je me demande quelle est la configuration générale qui lui appartient, sous quelle forme principale il faut la ranger ?

D'après la forme du visage, je cherche la forme principale du profil que je fais entrer à l'aide de mon imagination, dans la moitié d'une de ces configurations principales du visage dont il a été parlé tout à l'heure. Puis je fixe la longueur perpendiculaire des trois divisions ordinaires d'un visage, en tenant compte de leur différence perpendiculaire ; après, je détermine la position réciproque de ces trois parties du visage, du front, du nez et du menton, ce qui devient facile quand on se figure un fil à plomb traversant le point extrême de la lèvre supérieure au-dessous du nez et le point le plus profond de la racine du nez. Cette méthode réduit naturellement les proportions dont il s'agit actuellement à trois classes principales : proportion perpendiculaire, proportion saillante par le haut, et proportion reculante par le haut. Sans prendre des points aussi fixes, aussi faciles à déterminer, comme une espèce d'axe autour duquel toute la figure tourne, pour ainsi dire, il ne serait jamais possible de se rendre physiognomoniquement présent à l'imagination la véritable forme de la tête. Je ferai remarquer en passant aux jeunes peintres que, sans l'observation exacte de ces deux points fixes, ils dessineraient avec peine une forme de visage, toujours physiognomoniquement parlant. Lorsque je suis arrivé à bien fixer dans mon esprit les deux points en question, je me figure le front séparément ; puis les sourcils séparément ; puis l'espace entre les yeux ; puis la transition au nez ; puis le nez séparément ; puis cet angle excessivement caractéristique que produisent le nez et une ligne qui passe de la pointe du nez à la lèvre supérieure proprement dite. Cet angle peut être de trois espèces, savoir : droit, obtus ou aigu, et j'examine lequel du côté supérieur ou du côté inférieur de cet angle est le plus long ; ensuite je considère la bouche

qui de profil ne peut à son tour avoir que trois formes principales : ou bien la lèvre supérieure dépassant la lèvre inférieure, ou bien l'inverse, ou bien les deux lèvres en ligne perpendiculaire. C'est ainsi que se mesure et se classe également le menton ; on demande s'il est perpendiculaire, saillant ou reculant ; sa partie inférieure reste-t-elle au-dessous de l'horizontale ? Est-elle horizontale ? ou bien va-t-elle au-dessus de l'horizontale ? J'examine surtout la courbure de la mâchoire que la chair ne laisse pas toujours apercevoir, et que je crois de la signification la plus caractéristique. Pour ce qui concerne l'œil, je mesure tout d'abord sa distance de la racine du nez ; puis je considère sa grandeur, sa couleur, ensuite la courbure de la paupière supérieure et de la paupière inférieure. De cette manière, je puis en peu d'instants apprendre, pour ainsi dire, par cœur un visage quelconque. Cette étude se fait absolument comme si l'on voulait apprendre par cœur les passages d'un poème. On regarde à la fois le tout et ses principales parties. On s'imprime ensuite période par période. On essaie de le réciter en mettant le livre de côté, et, si l'on est arrêté, on regarde de nouveau le texte. C'est ainsi que j'apprends les figures par cœur. Sans cet exercice l'esprit d'observation ne s'aiguisera jamais ; il n'arrivera jamais à cette sorte de souveraineté qui lui est indispensable pour l'étude physiognomonique.

Quand vous aurez parfaitement et totalement étudié un tel visage caractéristique, il faudra que pendant deux ou trois jours vous fassiez bien attention, des yeux et des oreilles, à tous les visages sans exception que vous rencontrerez sur votre chemin, et que, pour commencer, vous laissiez tranquillement passer tous ceux qui n'offrent pas de ressemblance frappante avec le visage que vous savez par cœur. Afin de découvrir aussitôt cette ressemblance, n'envisagez d'abord que le front, car à la similitude des fronts répond d'abord la similitude des autres traits de la figure. Tout le secret de l'observateur et des découvertes physiognomoniques consiste à simplifier, à dépouiller dans son esprit, et à relever séparément les traits principaux et fondamentaux qu'on désire examiner. Ayant donc de cette manière rencontré un front semblable, et par conséquent, d'après notre présupposition, un visage semblable, vous aurez de nouveau à bien déterminer, à bien préciser ce second visage, à vous rendre compte surtout de ce qui manque à la ressemblance complète, et à vous assurer ensuite bien positivement si le caractère de la seconde personne correspond avec celui de la première, dans le point surtout où celle-ci

se distingue particulièrement. Si vous trouvez entre les deux des ressemblances bien démontrées, je dis bien démontrées, vous pouvez avoir la certitude d'être sur la trace de leur caractère physiognomonique, quant à ce côté extraordinaire ; à moins que vous ne trouviez une troisième personne qui ressemble aux deux premières, sans pourtant avoir de commun avec elles ce côté extraordinaire du caractère intérieur. Il ne vous sera pas aisé de faire une telle rencontre, chercheriez-vous des années entières ; mais si vous le faisiez, vous ne seriez plus autorisé à considérer les traits frappants et constituant la ressemblance des deux physionomies, comme les caractères de cette disposition morale, qui des personnages auxquels l'une et l'autre appartiennent fait des hommes extraordinaires. Pour être le moins possible sujet à l'erreur, vous devez bien fixer votre attention sur les moments décisifs où ces éléments distinctifs et extraordinaires des caractères sont en mouvement et en activité. Fixez bien à part la ligne qui, dans un pareil moment, résulte du mouvement des muscles, et examinez-la comparativement sur chacun des deux visages. S'il y a ressemblance physique entre les deux, vous pouvez baser vos conclusions sur la ressemblance morale des deux caractères. Si vous trouvez un trait tout à fait insolite dans le visage d'un homme extraordinaire, et que ce même trait existe dans celui d'un autre homme également extraordinaire, sans exister nulle autre part, ce trait fondamental sera pour vous la lettre capitale d'un caractère et la clef d'un nombre immense de nuances différentes.

Qu'une des règles les plus importantes de la méthode physiognomonique, soit donc celle-ci : Commencez par les caractères les plus extraordinaires. Etudiez, examinez avant toute autre chose les caractères les plus extrêmes, je veux dire les extrémités les plus lointaines des caractères opposés. Considérez d'un côté les traits les plus caractéristiques de la plus bienveillante bonté, et de l'autre côté ceux de la méchanceté la plus prononcée ; d'un côté ceux du poète ardent et fécond, de l'autre ceux de l'homme froid et prosaïque ; ici l'imbécile de naissance, là le sage de naissance.

Fréquentez à cet effet des hôpitaux d'aliénés, et là dessinez d'abord la forme fondamentale et les traits les plus frappants des visages les plus dénués d'esprit ; commencez par les traits qui sont communs à tous, et ajoutez-y ensuite les traits particuliers de chacun. Vous trouverez de cette manière facilement les caractères généraux ; ce n'est qu'après que vous aurez à chercher les caractères individuels de chaque dessin.

Décrivez et dessinez, dessinez et décrivez ensuite; étudiez séparément chaque partie, chaque trait du visage; couvrez tout le reste de la main, et puis seulement considérez les rapports et les proportions des parties. Demandez-vous bien en quel endroit réside le trait distinctif, caractéristique. Relevez un trait après l'autre, retranchez certains traits pour les restituer ensuite au tissu des muscles, et pour remarquer les rapports et le jeu de l'ensemble du visage.

Aussitôt après cherchez une réunion d'hommes sages, de penseurs sains et profonds, et procédez absolument de même.

LAVATER.

PORTRAITS D'HOMMES

d'après GIAMBATTISTA DELLA PORTA

Giambattista della Porta (ou Jean-Baptiste Porta), né à Naples vers 1540 et mort en 1615, mena de front la culture des lettres et des sciences. Il découvrit la chambre obscure et eut l'idée de la théorie véritable de la vision. On a de lui divers traités de physique, dix-sept pièces de théâtre et le traité Sur la physionomie humaine considérée sous le rapport des différents caractères, *dont sont extraits les Portraits que nous publions. Lavater le cite, avec Peuschel, Pernetty, Huart, Parson et Jacob Boëhme, parmi les physiognomonistes dont il recommande la lecture. Il a presque tout recueilli, dit-il « tout ce qu'il y avait de bon, de mauvais, de pitoyable, de contradictoire. On trouve chez lui tout ce qu'Aristote, Pline, Suétone, Polémon, Adamantinus, Galenus, Trogus Conciliater, Albertus, Scotus, Maletius et Avicenna, et beaucoup d'autres, ont écrit avant lui; une opinion à la suite d'une autre comme les grains d'un rosaire. Cependant, il juge aussi par lui-même, et les figures célèbres qu'il cite, rendent ses jugements plus intéressants et plus sensibles que ceux de ses devanciers: il n'est pas un astrologue aussi sot que ces derniers, bien qu'il ne soit pas exempt de pareilles rêveries ».*

LES HOMMES DE BIEN.

Ils ont le nez grand, bien en proportion du visage, et le partageant en deux parties bien égales, ou long, tombant un peu sur la bouche, ou médiocrement long, large et ouvert ; la face belle, la respiration tempérée, la poitrine large, les épaules grandes, les mamelles médiocres, les prunelles de grandeur moyenne et mobiles, quoique le regard soit fixe et arrêté, les yeux grands et un peu enfoncés, bien ouverts, humides et doux, ou bien tristes et remuant les sourcils, le front austère et abattu.

Les bien morigénés.

Leur front tient le milieu entre le front tranquille et le soucieux ; leurs oreilles sont convenablement grandes et carrées, leur face est médiocre, leur voix n'est ni haute, ni sourde, quelquefois un peu grêle; ils rient peu; leurs yeux sont concaves, bleus, grands, fixes et brillants, ou bien ils sont clairs, luisants, humides comme l'eau; leurs pieds sont bien formés, articulés et nerveux, leurs ongles larges et un peu jaunes.

Le Méchant.

Son visage est difforme, ses oreilles étroites, sa bouche est mince et longue ; il a les dents canines aiguës et sortant en dehors, la parole prompte, surtout si la voix est grêle ; ou bien il parle du nez, ou il articule difficilement. Son cou est courbé, il a le dos voûté, les doigts longs et desséchés, les jambes maigres, les pieds difformes et concaves en dessous, les yeux obliques, la prunelle noire et isolée, le blanc luisant et sec, d'un mouvement brusque et oscillant, un peu rouge aux angles ; il est blême et sans embonpoint.

Les Empoisonneurs.

Ceux-ci ont les yeux à fleur de tête, secs, et les deux globes sont inégaux ; les prunelles semblent agitées involontairement ; ils sont de couleur sombre ; les petites veines qui aboutissent au blanc sont gonflées et paraissent des taches de sang. Si les prunelles sont noires, le blanc de l'œil est pâle et livide.

Les Imprudents comparés aux Anes.

L'imprudent a le front haut et convexe ; sa respiration est courte comme celle d'un homme qui a longtemps couru ; il a les doigts courts et gros, la démarche précipitée ; lorsqu'il rencontre un objet,

comme il est sans prévoyance, il est surpris ; il a peur, il se recule en se raccourcissant, il porte toujours en marchant la tête haute et le nez en l'air, il a la peau sèche et d'une couleur qui indique la chaleur du sang ; ses yeux sont petits, proéminents, enflammés, ou d'une teinte obscure, rouge sur les bords, ou un peu rouges, grands, le regard en dessous, inquiet et errant, les sourcils élevés.

De celui qui a de la mémoire.

Il a les parties supérieures de la tête fort petites parce qu'il s'en élève peu de vapeurs à cause de la sécheresse du cerveau ; ces parties sont d'une belle proportion, elles sont charnues et non grasses, mais bien couvertes de chair, car la graisse est le partage de la stupidité. J'ajouterai que l'homme doué d'une belle mémoire a les oreilles grandes.

Les Hommes timides comparés aux Femmes, aux Cerfs, aux Lièvres et aux Cailles.

Ils ont le poil mou, le corps incliné, le mollet resserré dans la partie supérieure vers le jarret, le visage pâle, les yeux imbéciles, de même que les extrêmités, les jambes grêles, les mains longues et charnues ; leur visage paraît contraint dans tous ses mouvements ; ils paraissent honteux, lâches et faciles à étonner. Adamantius et Polémon disent que le jeu de leurs muscles est tout disloqué, comme si c'étaient des pièces de rapport ; leur couleur varie à chaque instant, ils ont le teint tantôt pâle, tantôt animé ; leur cou est long ; leur poitrine et leur respiration sont faibles et ils ont la voix aiguë ; nous ajouterons qu'il n'y a point d'éminence sur leur tête ronde, qu'ils ont les cheveux droits ou crépus ; la couleur de la peau noire ou blafarde, le front grand, la face charnue ou cartilagineuse, les lèvres déliées et la bouche petite, le corps et la poitrine maigres et sans poil, les épaules inarticulées, les bras courts, forçant la tête d'aller trouver les genoux, les jambes grasses, les cuisses molles et sans ressort, les doigts

ramassés, les yeux décolorés, ou fort noirs, ou presque blancs. Xénophon décrit ainsi les chiens timides ; ils ont le corps et le museau petits, le nez aquilin, la vue courte, la chair dure, toute ridée, sans poil, les membres mal proportionnés, la démarche molle, et ils n'ont point d'odorat.

LES IMPUDIQUES COMPARÉS AUX FEMMES.

Polémon et Adamantius leur donnent les yeux humides et le regard insolent. Ils marchent les genoux ployants, et se heurtant l'un l'autre. Ils semblent marcher, les jambes et les pieds tournés en dedans. Leur cou tremble comme s'il n'était pas bien posé sur les épaules; leurs lèvres sont serrées et, comme le lièvre, ils les remuent perpétuellement; il semble que dans l'habitude du corps ils aient tous les membres tremblants ; leurs regards sont errants et indécis parfois, et quelquefois aussi impudents et fixes, comme nous venons de le dire. Leur voix imite le cri du cygne ou le son de la trompette ; ils resserrent leurs joues d'une manière ridicule ; ils sont un peu chevelus, et leur coiffure est ajustée avec soin. Ils ont la respiration haute et bruyante. Le mouvement de leurs mains est languissant, et leur maintien désagréable.

LES CHASSEURS COMPARÉS AUX CHIENS.

Je crois à propos de consigner ici les traits du chasseur de la bête fauve, dans la crainte qu'il ne m'échappe. Il a les lombes longs et ronds, les yeux regardant en haut, grands et un peu rouges.

LES GENS FACHÉS.

Leur voix est grosse au commencement de leurs discours, et sur la fin elle devient très aiguë, leurs dents sont inégales, étroites, épaisses et séparées.

LE LUXURIEUX COMPARÉ AUX SINGES, CERFS, BOUCS, COQS, PANTHÈRES, ETC...

Sa peau est blanche, son corps velu; il a les cheveux droits, épais et noirs ; les tempes couvertes d'un poil velu et raide ; l'œil gros et lourd. Selon Polémon, il a les jambes grêles et nerveuses, et comme chez les oiseaux, elles sont fournies de poils. Son ventre est large, ses yeux gros, sa barbe serrée près du nez, et la lèvre supérieure concave, comme il paraît que l'avait Socrate ; les yeux gros et lascifs ; les veines des bras très gonflées ; les jambes menues. Il dit encore que l'homme luxurieux a les yeux enfoncés, luisants, plus chargés de volupté que larmoyants; qu'il remue perpétuellement les paupières; il ajoute qu'à la conformation des sourcils, des yeux et des paupières, correspondent toutes les autres parties du corps du luxurieux, parce que c'est principalement dans ces traits supérieurs que se peint la passion qui le domine.

On peut regarder comme efféminés, luxurieux et sales, ceux qui ont les jambes grosses du côté de la cheville, comme ceux qui ont les doigts des pieds pendus à la manière des oiseaux, ou les pieds étroits et concaves, faisant la nacelle. Il faut observer aussi qu'ils ont peu de cheveux, qu'ils sont souvent chauves, que les cils leur tombent, qu'ils ont les oreilles fort petites, le nez creux en dedans, rond à sa racine, le bout plus que rond, même camard ; le ventre et la poitrine velus ; les mamelles pendantes ; la poitrine large et maigre ; les mains velues ; les os des hanches grêles ; les lombes, les cuisses et les jambes velues ; les doigts des pieds conjoints, les ongles ronds; les joues fort rétrécies, avec un visage riant; quelquefois ils sont boiteux; ils ont les yeux luisants; le cercle inférieur de la prunelle est verdâtre, l'iris noir, ou les yeux bien secs et rudes avec le cercle inférieur bleu clair, et l'iris bleu foncé, ou obscurs et remuants, ou grands et tressaillants, ou un peu rouges, grands et renversés vers le haut.

LES HOMMES MÉCHAMMENT LUBRIQUES.

Leurs prunelles sont inégales et semblent tournoyer dans leur orbite.

Les Libertins agréables.

Leur menton est médiocrement fendu, leurs reins tiennent le milieu entre le courbe et le convexe ; leurs yeux se rapprochent du côté du nez, ils sont errants et se mouillent naturellement.

Les Amoureux.

Leur visage est moyen ; ils ont les joues et les tempes un peu grasses ; ils soupirent et des larmes leur échappent malgré eux ; si on les observe, ils tremblent et rougissent; ils ont les yeux à fleur de tête, grands, bien ouverts et brillants, ou bien ils ne clignent point, ils sont humides, regardent paisiblement, ou ils sont fixes et jettent des regards à la dérobée.

Les Babillards comparés aux Grenouilles.

Les auteurs assignent le babil aux grenouilles, car elles criaillent continuellement, et répètent sans fin leur chant monotone. Les babillards ont les formes belles, ils sont velus autour du ventre. Polémon dit qu'ils ont les parties supérieures fort grandes, les oreilles grandes et droites ; le nez droit ou large au milieu, déclinant vers le haut, les joues un peu longues, la couleur blafarde comme du miel ; ils respirent en haletant comme ceux qui ont couru ; ils ont le menton rond, la gorge rude, les mains tordues, les doigts longs et grêles, les côtes gonflées.

L'Homme compatissant.

Il est d'une belle figure, sa peau est blanche, la cavité de ses yeux est bien remplie, ses narines sont ouvertes en haut ; il a les larmes faciles, aime beaucoup les femmes, est porté à l'amour et engendre des femelles ; il n'oublie pas facilement ; il est ingénieux et rusé ; il a les sourcils bien étendus, les yeux riants, humides, les paupières abattues, le front large et ouvert, ou bien parfois il est triste et il a les sourcils resserrés et le front abattu et sévère.

UN HOMME FORT.

En l'année 1555, il vint à Naples un Espagnol, nommé *Pierre,* qui dans ma propre maison donna les preuves de sa force. Un homme fort, gros et charnu était assis sur son épaule droite, un autre sur la gauche, il en portait un au bout de chacun de ses bras, deux sur la pointe de chaque pied, plusieurs encore tenaient ceux-ci embrassés, et il marchait ainsi chargé, sans avoir l'air d'éprouver aucun embarras. Ensuite, posant à terre ceux qu'il tenait, il ouvrait ses mains, les faisait poser dessus ; et les élevait au-dessus de sa tête ; nous lui liâmes ensuite chaque main avec des cordes, les bras étendus ; des hommes de chaque côté tiraient les cordes de leurs deux mains, les pieds bandés contre terre ; et lui tout à coup, joignant les mains en croix sur sa poitrine, en fit tomber plusieurs. Frappant de son front un clou à large tête, il le faisait entrer jusqu'à moitié dans la muraille, quoiqu'il se fût blessé. En étendant le bras, il fermait la main, et dix hommes ensemble ne pouvaient ni la lui faire ouvrir, ni lui faire ployer le bras. Il avait une fois été attaqué par deux voleurs dans une vaste campagne, il les saisit au collet, et leur heurta la tête l'un contre l'autre avec une si grande violence, qu'il leur fit sauter la cervelle, puis il les jeta loin de lui.

J'eus la curiosité de le voir nu et il voulut bien me donner cette satisfaction ; il était extrêmement carré, très droit ; sa tête était d'une grandeur médiocre, soutenue d'un cou très robuste ; ses cheveux étaient durs et blonds, ses yeux de couleur tannée, d'une grandeur moyenne, sa bouche grande, sa voix forte et sonore, il chantait aussi fort bien. Il avait le nez rond, droit et bien proportionné ; sa respiration était égale et forte, ses épaules, ses omoplates et ses bras extrêmement nerveux ; sa peau était si dure et si compacte que, quand il étendait les bras et fermait la main, je ne pouvais venir à bout de le pincer. Il avait les pieds et les mains fort grands, bien articulés, et les doigts agiles. Ses jambes étaient musculeuses ; il avait le mollet resserré, la poitrine large, le ventre peu nourri, les os des hanches fort élevés ; sa figure était assez agréable, mais ses yeux étaient farouches et menaçants.

CHRONIQUES

LOUIS PARROT

...J'entendais trembler en moi les notes obstinées de MISEREY FARM, *mélodie de la misère et de la nuit.*

La chambre étroite de Province, toute « brillante de froid », avec son « carrelage gris et rouge », et la ferveur obstinée ; la solitude ardente et les ciels jaunes et d'eau des hivers de l'Ouest, et les petits jardinets de banlieue entourés de fils de fer barbelés, pauvres dans la brume blanche (*Ursule poursuivait des papillons de choux*), et l'entreprise la plus difficile. *Le Poète et son Image*. Quelque haute bougie studieuse exalte en rouge et noir la lumière et l'ombre. Tous ceux dont la jeunesse s'est exercée dans la revendication passionnée du pouvoir de dire, tous ceux qu'appellent l'impérieux devoir et « la gloire ardente du métier », se retrouveront désormais, tels qu'ils étaient, dans le miroir que Louis Parrot leur a tendu. Il a fixé un moment, le plus précieux, celui où tout est possible, de la vie poétique ; et ce faisant — une active méditation sur son art, qui ne s'éteignait jamais — il se peut qu'il nous ait proposé la définition la plus approchée de la poésie, telle qu'elle apparaît aux chercheurs d'aujourd'hui : « Nommer ce qui n'existe pas encore, dit-il en effet, décrire avec des mots que tous emploient un objet qu'aucun d'eux ne connaît, mais qui pourtant nous est aussi familier que la chaise de paille ou notre cahier d'écolier. »

Il est mort. Si j'ai perdu un ami, si les *Cahiers du Sud* perdent un des leurs, notre douleur ne nous égare pas, pas plus que ne le faisait notre affection. Car nous savons que Louis Parrot était une des voix les plus pures et les plus

sûres de notre temps. La résonance de son œuvre est intense. On peut dire qu'elle est toute résonance et composée de vibrations. Un vers, une phrase de Parrot sont chargés de je ne sais quoi — on ne devrait jamais dire « je ne sais quoi », c'est mal — qui n'est pas tout à fait du chant, ou du moins qui n'est pas tout à fait du chant, en ce qu'il a de délivré, mais quelque chose qui tend au contraire à se délivrer. « Un objet qu'aucun de nous ne connaît, mais qui pourtant... » C'est peut-être sa jeunesse pauvre, sa mélancolie, son ardeur, l'amour violent et lucide dont il était le porteur et qu'il n'a jamais désespéré de transmettre. La poésie de Parrot — et en parlant de sa poésie on parle de l'ensemble de son œuvre, car romancier, critique, il part toujours de la source — un peu voilée, par pudeur, ennemie de l'éclat, de l'emphase, prend volontiers pour compagnon une sorte de pauvreté lumineuse. C'est le mythe d'*Ursule la Laide*. C'est quelque chose qui se transfigure, quelque chose qui naît. L'œuvre de Parrot se place à l'instant de la naissance. C'est une sorte de naissance *achevée*.

Il savait trop de quel prix est la vérité pour ne pas la dire dans un langage digne d'elle. C'est pourquoi chacun de ses textes est achevé. Parrot n'aurait certainement pas supporté d'écrire une phrase fausse. C'est-à-dire, non seulement qui fût un mensonge, mais encore écrite faussement : mal tissée, ou mal équilibrée, ou trop, c'est-à-dire mal ornée ; mal écrite en un mot. Ce grand artiste fut un des rares à soutenir l'équilibre entre la technique et la vérité. Cet équilibre est le signe de vie, car ni l'une ni l'autre ne sont rien, sans l'autre.

Son œuvre est donc exemplaire. L'homme ne l'était pas moins : sa curiosité toujours en éveil, son don de lever les idées, les images, d'être toujours en contact. Et surtout — mais ici parlons à voix basse — une volonté de vivre telle que, lucide, il gagnait depuis longtemps, sa vie sur la mort. A chaque minute. Lutte silencieuse où il *gardait son souffle,* le souffle qui l'animait et dont l'âpreté lui a permis de terminer le roman qui sera sans doute son œuvre capitale. La maladie qui le rongeait, il en restait le maître. Un maître souriant, affectueux et serein. « Vous permettez que je reste assis », disait-il seulement. Et c'était au moment de la plus atroce souffrance. Politesse exquise, triomphe. Parrot, que nous savions condamné, nous faisait oublier qu'il y eût une maladie, une mort. Son visage d'ascète calme et curieux s'arrêtait un instant, puis : « Supposons que... » disait Parrot. Et certes, seule était présente la vie.

JEAN TORTEL.

LE TEMOIN POETIQUE

SALUONS LA BEAUTÉ

Si vaniteux, si hommes de lettres qu'ils soient, si inférieurs la plupart du temps à leurs œuvres, les vrais poètes, pour peu qu'ils aient préservé quelque conscience, ont coutume de s'inquiéter moins de l'indifférence que de leurs succès. Ce n'est pas affectation ou dépit. De l'indifférence après tout eux seuls ont à souffrir mais d'une admiration irraisonnée les ravages sont imprévisibles. A supposer qu'elle ne perde point le poète elle risque d'abuser toute une génération de lecteurs ou d'écrivains, de compromettre le goût, de promouvoir des entreprises sans issue. Gageons que les meilleurs de nos poètes, pour peu qu'ils mesurent la dose de snobisme, d'esprit de chapelle, d'opportunisme politique qui entre dans le culte dont ils sont l'objet, et combien mince y est la part de la ferveur poétique, tiennent leur triomphe pour un échec. C'est par les seules vertus de l'incantation en effet qu'ils se proposaient de plaire et voici que leurs soi-disant admirateurs les tiennent pour négligeables.

Savoir, comme disait Rimbaud, « saluer la beauté » nous n'en sommes plus capables. Que si elle nous apparaît dans une œuvre nous nous croyons contraints de la justifier, d'inventer des excuses à l'hommage que nous lui rendons. Il est trop facile d'invoquer à ce propos des conditions historiques et le fallacieux prétexte que l'on ne saurait s'évader ou « chanter » pendant ce temps-là. Comme si répudier la beauté n'était point précisément se faire les complices de la fatalité qui nous accable ! Comme s'il nous était loisible de mettre en vacances les pouvoirs de l'imagination et de l'amour, ressort essentiel non seulement de toute activité esthétique mais de tout progrès de l'esprit humain. Je songe à Eluard souhaitant donner à la raison « des ailes vagabondes », à Tortel définissant la poésie comme « une tentative pour aboutir au bonheur ». A moins de se complaire dans la philosophie de l'absurde, machine de guerre de nos ennemis communs, on ne saurait concevoir une entreprise de libération de l'homme qui ne souhaite son épanouissement

total et n'admette par là que le culte de la beauté ne constitue aussi une façon de servir la même cause.

Il est temps que le poète combatte avec ses propres armes ! S'il fût légitime sous l'occupation de remettre en honneur un certain lyrisme anecdotique, d'être en somme réactionnaire en Poésie pour se faire entendre d'un public dont l'éducation esthétique n'a jamais été entreprise; s'il est du plus haut intérêt, pour les mêmes raisons, d'élucider ce qu'il est convenu de nommer le mystère et de s'efforcer à un lyrisme « objectivant » qui dégage en quelque sorte l'« aura » de la matière, s'il importe de limiter jusque dans l'ordre de la sensibilité la part du hasard, il ne faudrait tout de même pas, sous prétexte d'édifier une nouvelle rhétorique et une critique de la poésie susceptibles de réaliser un jour synthétiquement le miracle de l'inspiration, accorder trop d'attention aux virtuoses de l'exercice de style et se détourner, sinon se défier des poètes-nés. Il en est encore, Dieu merci ! de ces horribles mais radieux travailleurs qui, loin des laboratoires idéologiques, créent, sans esprit de système, des œuvres dont la beauté est le seul mérite. Ne nous donnons pas le ridicule de les justifier, aidons seulement à les faire mieux connaître, et tous les préjugés de notre génération ne résisteront pas à la simple évidence de leur clarté. J'entends aujourd'hui parler de deux poètes dont on a peu parlé, simplement peut-être parce qu'ils œuvrent loin de nous, le Tessinois Pericle Patocchi et le Libanais Georges Schehadé.

Que l'on m'entende bien, en rendant hommage à ces poètes d'hors de nos frontières, je n'entends nullement faire acte de réparation. Je ne veux pas davantage évoquer ici, comme ont coutume de le faire les journalistes, notre rayon nement culturel. Je n'ai pas à me préoccuper de l'origine de ces poètes, si je parle de Patocchi et de Schehadé c'est uniquement parce que leurs recueils sont de toute beauté, parce qu'ils émergent victorieusement du fatras qu'il me faut dépouiller, c'est parce que les ayant lus tout d'abord avec plaisir, ce n'est déjà pas si commun ! je me suis aperçu qu'ils méritaient non seulement d'être goûtés mais encore d'être admirés. Que si l'on veut, à tout prix, attacher une signification quelconque au fait que ces deux auteurs sont des étrangers que ce soit du moins pour insister sur la nature exceptionnelle de leur talent. S'ils sont d'une telle qualité c'est peut-être bien en effet parce qu'ils n'habitent pas chez nous. On peut avancer légitimement l'hypothèse, si hasardeuse et déplaisante soit-elle, qu'ils sont à l'abri de l'influence pernicieuse de nos coteries et surtout que, parlant une autre langue dans la pratique courante de la vie, ils expriment plus parfaitement en français, leur langue intérieure, leur expérience personnelle. Les mots dont

ils usent, n'étant point démonétisés par un usage de tous les instants préservent ainsi leur éclat. Il est tout de même assez troublant de constater que quelques-unes des plus grandes œuvres poétiques de ces cinquante dernières années ont été écrites par des étrangers ou par des Français eux-mêmes originaires de l'étranger ou y ayant longuement vécu: Lautréamont, Laforgue, Apollinaire, Claudel, Segalen, Milosz, Supervielle, Ganzo, il faut avouer que ce palmarès donne à réfléchir.

•

De Pericle Patocchi les amateurs de poésie connaissent au moins un de ses quatre recueils, généralement le premier, *La fin des songes* qui date de 1936, et plus rarement les autres qui, édités eux aussi en Suisse pendant la guerre ne semblent pas avoir eu, du fait des événements, l'audience qu'ils méritaient. Ce sont *Solitudes de la matière* (39), *Musiques légères* (41), *Colombes délivrées* (42). Cette année enfin, après six années de silence, paraît à Milan (« All'Insegna del pesce d'oro) précédée d'une courte préface de Marcel Raymond, une mince mais précieuse plaquette qui sous le titre anonyme de *Vingt Poèmes,* nous présente les textes inédits ou non que Patocchi a estimé lui-même illustrer le plus parfaitement sa manière et surtout l'esprit de ses recherches.

Les appréciations les plus diverses sont de mise à l'égard de ce lyrisme, et je ne pense pas qu'il satisfasse pleinement les passionnés de l'exercice verbal. Le plaisir esthétique repose ici sur une certaine impression de lumière qui baigne les mots mais ne se dégage pas d'eux-mêmes ou de leur agencement. C'est une lumière très pure mais sans dureté, celle qui baigne les paysages chers à Patocchi, toute différente de l'éclairage artificiel qui préside aux dissections du lyrisme d'avant-garde. Le drame spirituel se déroule ici dans une lumière idyllique et les arrière-plans du décor évoquent les maîtres d'autrefois.

C'est trop peu de dire que Patocchi est un poète chrétien, il en est tant qui ne le sont que par l'inquiétude ou le remords, il respire lui le climat des époques de foi, découvre partout des signes d'une Rédemption qui tout comme la Création elle-même se poursuit dans un présent éternel; son œuvre est une Annonciation, elle n'a pas d'autre thème que celui de la purification des êtres et des choses, elle ne sépare pas l'effort de salut personnel du culte de la beauté sensible et pour certains chrétiens plus attachés à la lettre qu'à l'esprit, elle paraîtra sans doute entachée de panthéis-

me alors qu'elle se situe au fond dans la ligne franciscaine, dans cette conception du monde dont la « Divine Comédie », non seulement par les idées qu'elle exprime mais par la conception de la poésie qu'elle illustre et par son architecture même, constitue l'expression la plus achevée. Chez les princes du « dolce stil nuovo » comme chez nos troubadours l'affinement de la sensibilité dans tous les domaines, sur le plan de la galanterie comme sur celui de l'expression verbale, demeure encore et toujours attitude religieuse. Il en va de même chez Pericle Patocchi et c'est même par là, par la même utilisation à des fins chrétiennes des données de la psychanalyse, que certains lecteurs pourront le prendre pour un disciple de Pierre-Jean Jouve alors qu'il n'y a pas là phénomène d'influence ou de filiation mais uniquement le fait que les deux poètes se réclament de la même tradition. Il est évident qu'une œuvre comme celle de Patocchi risque d'être fermée à quiconque n'a point vécu personnellement cette tradition ou qui la tient pour un mythe. Il en est qui la qualifieront de tentative d'évasion alors qu'elle implique tout au contraire la présence et la ferveur. D'autres parce que certains des poèmes de Patocchi sont vaguement narratifs crieront à l'anecdote, d'autres à l'angélisme ou à l'évanescence, et pourtant, littérairement et moralement, rien de plus simple que cette ascèse qui se fonde à la fois sur l'absence de l'homme à soi-même et sur sa volonté de n'être rien que le témoin d'une création dont il est la voix :

Heureux l'air autour de moi
Qui respire sans dire « moi »
Qui est ouvert de toute part,
Heureux l'air qui ne s'aime pas

Se délivrer des passions pour atteindre « à la nudité resplendissante des êtres », ne pas tomber dans ce que Patocchi, dans une allégorie tout à fait dans la manière des troubadours, appelle « le piège des miroirs », signifiant par là la sensualité, ce sont là démarches normales dès que l'on a admis le postulat métaphysique dont elles procèdent. Patocchi se garde bien de raisonner en poésie, il pense en poète, ce qui est tout différent. C'est ainsi que l'allure de fable ou d'anecdote qu'il donne à certains de ses poèmes contribue à les rendre plus saisissables parce que riches en qualités pittoresques. L'expérience de Patocchi est organisée et tombe sous le sens, elle a toujours une valeur esthétique et si la recherche du poète en tant qu'artiste va de pair avec ses aspirations mystiques elle ne se confond pas avec elles. C'est ainsi que Patocchi s'il déclare : « *Nous avions reconnu*

des amis — Dans les objets les plus simples », s'appliquant ainsi à la tâche essentielle du poète qui est de montrer les choses en transparence, sait bien, en tant que chrétien pensant à son salut, que la poésie ne lui serait d'aucun recours s'il ne s'oubliait lui-même pour atteindre à la seule vision qui importe, la vision béatifique. Il n'est pas un seul poème où l'espérance ne rayonne :

> *Ta beauté sans miroir sera secrète*
>
> *Ainsi que la beauté des lunes blanches*
>
> *Au cœur des midis enflammés*
>
> . . . .
>
> *Quand le plateau des mésanges*
>
> *Parût dans l'azur foudroyé*
>
> *Ma peine était mûre et je fus*
>
> *Transpercé d'un sourire.*

La matière verbale est assez belle bien que la poésie de Patocchi soit plutôt une quête qu'une œuvre d'art, elle suscite plus le climat de la beauté qu'elle ne prétend créer des formes belles. Fait assez paradoxal ce lyrisme au fond très simple et direct, en tout cas dénué de prétention, peut paraître obscur à quelques-uns. Il faut pour en saisir toutes les nuances avoir pratiqué la poésie provençale ou italienne des hautes époques mais n'importe quel lecteur de bonne foi, pour peu qu'il ait reçu une formation chrétienne, trouvera bien vite la clef de ces allégories. Quant aux adversaires irréductibles de Patocchi, et seules des raisons étrangères à la poésie peuvent les animer, ils devraient tenir pour au moins curieux ce fait que je tiens quant à moi pour admirable : la survivance quelque part dans le Tessin et en langue française d'un lyrisme d'inspiration médiévale s'exprimant sous une forme moderne.

●

La plupart des poètes français d'Orient, Arsène Yergath, Edmond Jabés, Henri El Kayem, œuvrent en Egypte, seul Georges Schehadé, le plus connu de tous grâce à « Commerce » et à Gabriel Bounoure qui le découvrirent en 1931 alors qu'il n'avait même pas vingt ans, est Libanais. Il n'a jamais quitté Beyrouth que pour deux ou trois brefs séjours à Paris et son œuvre tient en trois minces plaquettes toutes trois éditées chez G. L. M. Un texte assez arbitrairement dénommé roman, *Rodogune Sinne* et deux re-

cueils modestement intitulés *Poésies,* dont le premier parût en 38 et dont le deuxième vient de sortir il y a quelques mois, c'est là bagage bien léger et activité fort discrète, surtout quand on songe à l'activité tapageuse de certains, mais il se trouve que ces textes pourraient fort bien être les meilleurs poèmes qui aient paru en notre langue depuis vingt ans. Je mesure mes mots, je ne crois pas être seul à penser que Georges Schehadé est de classe, de grande classe, nous devons bien être une centaine à le savoir mais je constate que nous ne sommes pas beaucoup à l'écrire. J'aimerais qu'un poète respecté de notre temps témoignât d'assez de désintéressement pour saluer publiquement Schehadé comme il mérite de l'être.

Tout commentaire critique est ici dérisoire. Ce lyrisme n'est pas en effet réductible, comme il arrive le plus souvent, à un système de pensée, il jaillit directement de la matière verbale. Certes il y a à l'origine une expérience vécue mais Schehadé ne s'aide pas de la poésie pour vivre, il n'a pas à se sauver par la poésie. c'est lui qui « respire » la poésie. Le poème de Schehadé est au drame intérieur ce qu'est le diamant au cataclysme géologique, il en résume l'histoire, il en est le fruit mais seule nous importe sa splendeur. « *J'eus un rêve, c'est difficile d'expliquer* ». Aussi bien serait-il fou d'expliquer ce poète pour qui « *la mort est une fleur de la pensée* »:

O mon amour

Nous avons les yeux bleus des prisonniers

Mais notre corps est adoré par les songes

Allongés nous sommes deux ciels dans l'eau

Et la parole est notre seule absence

Ah ! comme je les plains les pauvres gens qui vont parler d'« itinéraire de fuite » et autres sottises pour nous mettre en garde contre ces incantations. Libre à eux après tout de refuser de suivre le poète en « ce Liban de rêve » qu'annonça Rimbaud:

Sur une montagne

Où les troupeaux parlent avec le froid

Comme Dieu le fit

Où le soleil est à son origine

Il y a des granges pleines de douceur

Pour l'homme qui marche dans sa paix

A quoi bon mettre l'accent sur la mélancolie de vers comme ceux-ci:

Comme ces lacs qui font très mal

Quand l'automne les couvre et les bleuit
Comme l'eau qui n'est qu'un bruit mille fois répété
Il n'est nul repos pour toi ô ma vie

A quoi bon même souligner la splendeur des images, dont quelques-unes sont d'une bouleversante gratuité (cf. « *Les étoiles qui voyagent avec des jambes de sel* ») ou de vers isolés, comme « *les rivières et les roses des batailles* » alors que tout est poésie, que tout est à la fois beau comme un objet rare posé devant nous et frémissant comme si le poème battait au rythme de notre propre cœur. Il n'y a pas d'autre idée maîtresse que celle d'une victoire sur la mort par l'acceptation de la mort :

En vérité peu de choses à dire aux ombres
O mémoire de la vie.

Plutôt que de disserter vainement et stérilement sur Georges Schehadé, plutôt que de montrer comment son art est fait de notations « données » mais ensuite reconstituées volontairement par une sorte de travail de marqueterie ou de mosaïque, je crois que mieux vaut encore donner intégralement un de ses plus beaux poèmes. Disons seulement que sa splendeur est orientale, elle n'a rien à voir avec l'exotisme facile. Le propre de l'Orient est de faire alterner ainsi dans le paysage comme dans l'esprit des hommes l'exaltation et l'absolue passivité. Ce que nous appelons l'élément décoratif, l'ornement, s'allie tout naturellement à l'extrême simplicité et, dans les mœurs comme dans l'œuvre d'art l'élégance qui est pour nous qualité mineure redevient souveraine. Que l'on en juge plutôt :

Nous reviendrons corps de cendre ou rosiers
Avec l'œil cet animal charmant
O colombe
Près des puits de bronze où de lointains soleils sont couchés

Puis nous reprendrons notre courbe et nos pas
Sous les fontaines sans eau de la lune
O colombe
Là où les grandes solitudes mangent la pierre

Les nuits et les jours perdent leurs ombres par milliers
Le Temps est innocent des choses
O colombe
Tout passe comme si j'étais l'oiseau immobile.

LÉON-GABRIEL GROS.

LE THEATRE

SAISON D'AUTOMNE

Des reprises et des échecs : c'est ainsi que l'on pourrait caractériser, à quelques exceptions près, la saison théâtrale d'automne à Paris en 1948. Les pièces à succès de la saison dernière prolongent leur carrière sur beaucoup de scènes ; et les scènes qui avaient été moins heureuses, souvent continuent de l'être. On me pardonnera donc d'être bref, ou bien de revenir parfois sur des sujets déjà touchés dans des chroniques précédentes.

A la Comédie Française, pour commencer ce tour d'horizon par les deux scènes officielles, il semble que M. Pierre-Aimé Touchard réussisse, mais très sagement, il s'est efforcé d'abord de maintenir et d'améliorer beaucoup plus que de faire des créations nouvelles. La troupe se regroupe et se décante : presque tous les transfuges sont maintenant revenus, et parmi les comédiens engagés depuis quelques années, un tri s'opère, les moins utilisables s'éliminent d'eux-mêmes, les meilleurs s'adaptent et font leurs preuves. Quant au répertoire, le sage administrateur s'en est tenu à la mise au point d'une partie du fonds de la maison, à quelques reprises (celle de *Sapho* était-elle vraiment nécessaire ?), et à l'exploitation des succès des dernières années. *La Peine Capitale*, de M. Claude-André Puget continue à être affichée souvent à la salle Luxembourg : c'est un drame historique un peu composite, mais assez solide, qui donne l'occasion d'un spectacle brillant, et qui est fort bien défendu par une des meilleures recrues de la troupe, M. Jean Davy. On a repris également *La Reine Morte* de M. de Montherlant, et *Renaud et Armide*, de M. Jean Cocteau, deux œuvres qui nous avaient procuré deux de nos meilleures soirées théâtrales pendant l'occupation. Elles ont paru résister fort bien au changement des temps.

Quant aux quelques théâtres où l'amateur d'œuvres de qualité a pris l'habitude d'aller, le bilan est fort maigre. A l'Atelier, M. André Barsacq a repris d'abord l'*Invitation au Château*, de M. Anouilh (dont nous aurons l'occasion de reparler dans une prochaine chronique à propos de son œuvre nouvelle, *La Marguerite*, qui sera un des succès de la saison, si on en juge par les premières réactions). Puis, il vient de nous présenter le *Revizor* de Gogol. Du point de vue général, le spectacle est irréprochable : mise en scène adroite, comédiens de bonne classe, costumes et décors agréables. Mais si l'on n'a pas envie de faire des reproches, on n'a pas envie non plus de faire des compliments. La pièce elle-même paraît bien vieille et bien mince. La corruption dans les mœurs administratives est aujourd'hui trop banale pour être encore un bon sujet de satire : de petites affaires comme celles de ces fonctionnaires russes du siècle dernier paraissent naïves, bénignes et presque aimables. Mais le vieillissement le plus grave est sans doute celui de la technique théâtrale. *Le Revizor* est de ces pièces où le spectateur d'une moyenne intelligence prend une avance considérable sur les personnages et comprend beaucoup plus vit qu'eux ce qui leur arrive et ce qui va leur arriver. Dans le théâtre de ce genre, notre amusement tient au détail, aux arabesques, puisque la ligne générale est connue d'avance. Or, il y a peu d'arabesques dans cette œuvre : si on s'attarde, c'est dans des explications et des répétitions. Et les détails de style, langue et répliques, sont dépourvus d'intérêt (au moins en français). En attendant les occasions de rire ou de sourire qu'on nous ménage, il ne nous reste guère qu'à bâiller. Dans une distribution honnête, on remarque surtout M. Jean Brochard et M. Robert Clermont : le premier a de l'autorité, le second de la finesse dans le comique. Mais dans le rôle du *Revizor*, M. Michel Bouquet nous met mal à l'aise. Le rôle n'est peut-être pas très bon en lui-même, parce que Gogol n'est pas allé très profond dans le caractère, ni ne s'est soucié d'être très cohérent : or, les grandes qualités de M. Bouquet conviennent surtout jusqu'à présent, à un théâtre psychologique. Il ne peut pas les employer ici, ou bien il les utilise à faux. Il a sans doute beaucoup travaillé son personnage ; mais cela ne donne qu'une composition laborieuse, voire grinçante parce qu'elle s'intègre mal au reste de la distribution et du spectacle.

Reprise à l'Athénée, où M. Louis Jouvet continue à jouer *Dom Juan* : nous en avons parlé l'an dernier ; reprises à Marigny, puisque les grands succès de M. Jean-Louis Barrault et de Mme Madeleine Renaud restent *Hamlet*, et cet *Occupe-toi d'Amélie*, un peu trop stylisé mais dont la verve comique est assez robuste pour résister à beaucoup de préoccupations intellectuelles ou esthétiques ; reprises

au studio des Champs-Elysées : *Yerma,* d'abord, *la Danse de Mort* de Strindberg ensuite. Peut-être parce qu'on a abusé de Lorca depuis quelques années, montant jusqu'à ses œuvres les moins intéressantes, le public s'est un peu méfié, alors que *Yerma* est une grande pièce, un de ces beaux poèmes dans lesquels Lorca sait réussir l'alliance entre les ressources du lyrisme moderne et les richesses du lyrisme populaire. Dans tous les domaines, décoration, interprétation, musique, M. Maurice Jacquemont avait parfaitement servi cette tragédie de l'amour infécond. Les représentations de *Yerma* étaient une réussite rare dans ce genre difficile : le théâtre poétique. La pièce est remarquablement traduite par Jean Camp.

Jusqu'à présent, M. Jules Supervielle n'avait pas eu beaucoup de chance au théâtre : même au début de cette saison, sa *Shéhérazade* dont on avait dit du bien lors de sa création en Avignon, n'a eu qu'une courte série de représentations. Mais le vent semble tourner avec ce *Voleur d'Enfants* que M. Raymond Rouleau présente au théâtre de l'Œuvre. La pièce, adaptation du roman qui porte le même titre, semble mince : mais comme ce voile léger est résistant et riche de couleurs. Ici, à la différence du *Revizor* on n'insiste jamais, on esquisse, on passe, on indique : c'est que la pièce bien réelle qui se joue devant nous, avec des acteurs, des décors, des accessoires, n'est que l'ombre projetée du drame qui se joue, lui, dans le cœur du brave colonel Bigua, et, après tout, dans le cœur du poète. Le passage de la prose au vers, toujours si dangereux, s'opère ici au troisième acte avec une sorte de nécessité lorsque le colonel nous ouvre son cœur, lorsque le poème dramatique ne peut progresser vers son dénouement que par une sorte de gracieuse incantation. Le « mélange Supervielle » que nous connaissons par la lecture, fait de gravité, d'ironie, de tendresse, passe enfin la rampe. M. Raymond Rouleau a fait une mise en scène digne dans son genre de ses grandes réussites comme le *Mal de la Jeunesse* et *Huis-Clos.* C'est un travail précis et respectueux qui traduit toutes les intentions avec tact et donne à la représentation du style et de l'efficacité. Il interprète lui-même le rôle du colonel, et c'est aussi une de ses bonnes compositions. Mme Lise Topart est presque tout le temps fort bonne, Mme Marcelle Tassencourt et M. Louis Blanche, ainsi que Mme Catherine Fonteney complètent très bien la distribution. Peut-être M. Supervielle va-t-il enfin réussir au théâtre : qui nous donnera une reprise de la *Belle au Bois* ?

Ne revenons pas sur les pièces qui continuent leur carrière, comme *Les Mains Sales,* ou *La Petite Hutte,* ou

Lucienne et le Boucher. Signalons au passage un recul du théâtre étranger : sur une quarantaine de scènes, il n'y en a pas plus de cinq ou six occupées pour l'instant par des œuvres anglo-saxonnes. Une reprise de la pièce de M. Steinbeck, *Des Souris et des Hommes* a été médiocrement accueillie au théâtre Hébertot ; la création de la *Forêt Pétrifiée*, de M. Sherwood au théâtre de la Renaissance, a été un « four » d'autant plus remarquable qu'on parlait de cette pièce depuis fort longtemps et avec beaucoup de chaleur dans les milieux de théâtre. Malheureusement, elle ne s'est pas améliorée en vieillissant : ou peut-être le public revient-il d'un engouement pour le théâtre américain qui s'expliquait d'ailleurs mal puisque celui-ci ne nous a guère apporté que de fausses nouveautés, succédanés du cinéma ou œuvres conformes à la vieille esthétique d'Antoine et du Théâtre Libre.

Et disons quelques mots pour terminer de tentatives « indépendantes » sinon d'avant-garde. L'an dernier le concours des Jeunes Compagnies nous avait « révélé » Audiberti et la compagnie de Georges Vitaly. Cette année, le prix est allé à la compagnie de M. Silvain Dhomme, sans aucun enthousiasme de la part du jury, et jusqu'à présent, cela n'a pas eu de suite. Parmi les spectacles présentés au concours, deux seulement ont connu ensuite des séries de représentations régulières : d'abord les marionnettes des Champs-Elysées. M. Hubert Gignoux et ses amis ont montré beaucoup de goût dans le choix des pièces (Molière, Courteline, Lorca, Cocteau), dans la manière de les adapter au théâtre de Marionnettes, et dans la présentation d'ensemble du spectacle. De bons textes, de la bonne humeur, du bon goût : faut-il autre chose pour qu'une soirée nous séduise ? Le succès était mérité, et plus d'une troupe en chair et en os gagnerait à écouter les leçons des acteurs de bois et d'étoffe et de leurs animateurs.

Puis, la *Mort de Tarelkine*, une farce russe qui est bien un peu justiciable des critiques que nous adressions au *Revizor* : ici, la farce est grosse et parfois assez grossièrement présentée. Beaucoup d'effets m'ont paru tomber à plat, et le bon goût n'était certainement pas la qualité dominante...

Animateur souvent malheureux, toujours infatigable, M. Jan Doat a rouvert une salle, rue Mouffetard, et il présente comme premier spectacle le *Cirque aux Illusions*, de M. René Aubert. Pièce qui s'écoute avec quelque intérêt, mais qui déçoit à la fin : ce n'est guère qu'un « arlequin »

dans lequel la réalité et le rêve se conjuguent ou s'opposent suivant les règles d'un ballet désormais bien connu. Les morceaux en viennent d'un peu partout, les meilleurs de ces *Mariés de la Tour Eiffel* que nous avions retrouvés chez M. Gignoux. Le bon travail de M. Doat, l'honnêteté de ses comédiens ne suffisent pas à faire passer cela : et quant à parler de décentralisation théâtrale parce qu'on présente une pièce comme celle-là (c'est-à-dire farcie de littérature) rue Mouffetard, c'est une gageure.

Dans l'ensemble, ces fruits de l'automne paraissent donc assez peu satisfaisants: mais on nous annonce pour décembre bien des changements d'affiches. Ce que Paris n'a point fait pendant que la ville était capitale de l'O.N.U. peut-être va-t-elle le faire maintenant pour le seul bon plaisir des Parisiens.

ROBERT KANTERS.

PROBLEMES DU CINEMA

VI. - HAMLET OU LE SPECTRE DU THÉATRE

Ce *Hamlet* de Shakespeare mis en film par Laurence Ollivier, chacun savait bien qu'il y verrait une expérience décisive sur les rapports du cinéma et du théâtre. Je l'attendais. Le voici. Mon premier mot sera de dire qu'en sortant du spectacle offert par ce très beau film je pensai : « Que *Hamlet* est donc une admirable pièce de théâtre ! »

Je pourrais m'en tenir là. On m'a entendu. Mais ce n'est point une boutade et cette pensée mène trop loin pour qu'on en escamote la formation raisonnée.

Disons tout de suite que le film a des qualités éclatantes qui le placent hors de pair, que Laurence Ollivier est un prodigieux acteur et qu'il faut l'avoir vu jouer Shakespeare.

Ajoutons que filmer une pièce de théâtre n'est en rien fait pour heurter l'esprit. C'est un procédé de reproduction et de diffusion du plus grand prix. Il est bon, il est souhai table que des masses nouvelles de spectateurs, surtout en France et pour Shakespeare, soient amenées au chef-d'œuvre par ce moyen. Il en va de même pour la musique avec le disque et la radio ; pour la peinture avec la photogravure en couleurs. Nous savons tous que les œuvres ainsi divulguées ne remplacent pas l'original, mais les bienfaits de la diffusion passent les insuffisances de la reproduction.

Bien, mais le problème n'est pas là, pour qui s'efforce, comme nous faisons ici depuis longtemps, de chercher les lois du cinéma en tant qu'art autonome. Tant que le *Hamlet* d'Ollivier est du théâtre filmé, rien à dire. Je note seulement que ce sont les instants, à mon sens, où le film m'empoigne au plus fort : ainsi la scène d'Hamlet et d'Ophélie, la scène d'Hamlet et de sa mère. Le spectre qui me poursuit, c'est celui du théâtre, et il a bien les allures d'un roi.

Mais aussitôt que le Shakespeare d'Ollivier se met à jouer, à parler, à vivre « en cinéma », je vois les écarts se produire et le spectre qui proteste. Je n'insisterai guère sur les nombreux et interminables voyages de la caméra qui accompagnent les allées et venues des personnages : malgré leur virtuosité ils n'ajoutent rien au texte. Sur le théâtre, on entre en scène, on en sort, les coulisses ne comptent pas, mais le texte seulement. Je n'insisterai pas davantage

sur le parti-pris du noir-et-blanc qui fausse les rapports. Au théâtre, si Hamlet est « en noir », c'est par opposition au roi, ou aux fleurs d'Ophélie, qui sont « en couleurs », légitimement, nécessairement.

L'introduction de la musique, on pourrait même dire : l'invasion de la tragédie par la musique, voici un écart plus marquant. Le film s'achève sur une véritable symphonie à la Wagner, à la Strauss, dans le style mort-et-transfiguration-du-héros. Quoi ? Fait-on si peu confiance à la parole explicite de Shakespeare qu'on doive appeler la musique à la rescousse ? La tragédie n'est pas un opéra. Ce sont les mots, les mots seuls, qui doivent ici porter le héros mort jusqu'aux nues.

Autre écart, qui dévoie le théâtre, provoqué cette fois par l'impérieux réalisme du cinéma. Le film d'Ollivier pourtant fait appel aux plus ingénieux décors, dont plus d'un a de grandes beautés. Mais soudain la réalité s'impose à lui : dans la scène du monologue nous voyons la mer, la vraie mer photographiée, battre les rochers d'Elseneur, de vrais rochers photographiés. Cela est sans doute du cinéma, mais cela n'est point du théâtre. Cette mer, ces rochers tirent mon œil, me distraient, alors que tout mon esprit doit être accaparé par les mots que Hamlet prononce. Les mots, les mots seuls (ou alors Shakespeare est impuissant, mais nous savons bien que non) les mots seuls doivent me représenter les vagues de l'océan sur quoi l'âme du personnage est en perdition. Or, ces mots ne sont point mots de cinéma, mais mots de théâtre, et tragique, qui ne souffrent point la distraction.

Il est vrai que ces mots, Hamlet ne les prononce pas... Je veux dire que ce n'est point sa bouche qui les prononce visiblement, mais sa voix en « fond sonore » cependant que l'acteur mime, lèvres closes, ses pensées. Nous reconnaissons là le procédé, plusieurs fois employé déjà par le cinéma, pour matérialiser le monologue intérieur ou la suite des pensées d'un personnage qui garde le silence. Disons-le net : cela est un moyen d'expression du cinéma, ou du roman, mais non pas du théâtre, et son emploi marque jusqu'à l'évidence la rupture entre deux arts qui sont sans commune mesure..

Car précisément le monologue de tragédie n'est pas un monologue intérieur ! Qu'il en soit la transposition, c'est un fait que nul ne conteste. Mais c'est un autre fait qu'il est conçu et composé pour être *récité* par l'acteur, qu'il a le style du langage articulé, sa construction, sa logique, sa syntaxe et jusqu'à sa prosodie quand il s'agit de monologue en *vers*, comme le « to be or not to be » ou les stances du *Cid*. Ces deux formes d'expression ne sont point réductibles l'une à l'autre. Il faut choisir : ou le théâtre, avec

son langage articulé, ses vers, ses stances, sa récitation; ou le cinéma, avec ses images, son flot continu, sa parole inarticulée.

A ce compte, pourquoi ne pas « visualiser » le débat intérieur, ne pas remplacer les mots du monologue, déjà séparés de la mimique, par des images ? Pourquoi ne pas « montrer » ce qui se passe dans la tête de Hamlet quand il dit: « Etre ou ne pas être... Dormir... Mourir... » ? Cela serait plus filmique, mais sans doute téméraire.

Le film d'Ollivier s'est contenté de visualiser les « récits ». Quel écart, ici encore, entre le cinéma et le théâtre ! Les récits de théâtre sont faits pour être récités, je n'y peux rien. Et si parfois on les trouve longs et pesants dans la tragédie sur scène, que sera-ce quand ils seront vécus en images sur l'écran ? Ainsi pour la folie et la mort d'Ophélie, dont rien ne nous est épargné, ni les courses dans la prairie, ni la rivière, ni le cadavre au fil de l'eau. Shakespeare nous le disait en quelques mots parfaitement évocateurs... Songez au récit de Théramène: faudra-t-il voir les portes de Thrésène, le char, le dragon, et le reste ? Songez au récit du Cid: que me fait une scène de bataille ? J'en ai vu dix. Que me fait une foule grouillant dans les rues . J'en ai vu cent. Mais le prodigieux lyrisme qui, en vingt-quatre syllabes, que dis-je ? en dix-huit mots, nous fait partir cinq cents pour arriver trois mille au port ! Les mots, les mots seuls...

Récit et monologue sont des conventions, certes, mais des conventions de théâtre. Et par excellence le théâtre est un art de conventions. On ne devrait pas même être obligé d'employer ce pléonasme, car tout art est le produit de la stylisation, des conventions. Que le cinéma trouve les siennes, qu'il use des siennes ! On connaît un théâtre qui, par ses mises en scène, imite le cinéma. Le paradoxe sera-t-il de connaître un cinéma qui imite non pas même le théâtre, mais le théâtre imitant le cinéma ?

Bref, tout ce que le *Hamlet* d'Ollivier ajoute au *Hamlet* de Shakespeare, c'est du cinéma, autant dire: rien, puisque la pièce se suffit; autant dire: beaucoup trop, puisqu'on ne saurait rien ajouter à ce qui a été une fois « parfait », et encore moins ce qui lui est hétérogène. Il y a la Cathédrale de Chartres, il y a la Divine Comédie, il y a la Messe en ré, il y a l'Enterrement du comte d'Orgaz, les uns aux autres irréductibles, et non pas s'imitant; séparés les uns des autres, et non pas tous en un.

Il y doit y avoir de même, il faut qu'il y ait un cinéma. Ou qu'il renonce. Mais je ne lui consacrerais pas tant de pensées si je croyais qu'il doit renoncer.

GABRIEL AUDISIO.

•

LE CABINET DE LECTURE

Le *Très-Haut*, de Maurice Blanchot, m'a puissamment intéressé : c'est le livre d'un auteur qui garde tous ses dons après la plus consciencieuse méditation critique; qui, même, accroît ses forces du moment qu'il sait ce qu'il fait.

On nous a dit que Blanchot ressemblait à Kafka : comme l'anglais et l'allemand se ressemblent pour qui ne connaît ni l'un ni l'autre. Possédé et assez heureusement lié par un sentiment désespéré de l'existence, Kafka erre en somnambule à travers les faits. Il paralyse beaucoup de sensations et de sentiments, ne nous impose qu'une façon de voir, ne suggère que par raccroc une façon nouvelle de sentir. Moins atroce qu'on ne dit et à deux doigts du comique aussitôt que l'on a distingué l'artifice. Il consiste à ne montrer qu'un aspect de la réalité; à engourdir les raisons majeures de la vie. Il anesthésie le génie de vivre et montre l'homme à contre-jour du délire, prisonnier de quelques effets : ainsi voyons-nous grotesquement s'agiter sur un store les personnages en silhouette dont nous n'entendons pas les voix. Pour apercevoir les insuffisances de Kafka, il fallait lire l'œuvre de Blanchot, comprendre après lui que l'entreprise de *surobjectiver un personnage dépassait de beaucoup les limites d'un procédé poétique.*

Issue d'une méditation sur le langage, on le sait. La critique se hasarde moins à imaginer les principes issus de cette méditation.

Toute une doctrine de la création littéraire est à deviner derrière les romans de cet écrivain; et ses remarquables essais n'en découvrent que quelques traits. L'œuvre critique d'un auteur ne nous aide guère à connaître ses textes d'invention. Forcé d'écrire par le besoin de scruter les rapports entre le *je* et le *tu*, si parfaitement qu'il énonce le problème, il ne nous aura pas livré les clefs de sa personne. Cette énigme est en lui un drame dont le caractère tragique s'accroît chaque jour; mais il n'aspire qu'à en donner d'abord une version anatomique et presque grammaticale. Il ne se voue entièrement qu'à pénétrer les trois personnes de la syntaxe, comme si c'était juste assez d'une vie humaine pour ressusciter le génie de la conjugaison.

Cependant, voici on ne peut mieux remplies les conditions qui font l'unité tragique d'une œuvre. *L'auteur a délimité son*

propre secret, il lui a donné une forme. La fable ira son chemin, fable d'exploration : le jeu dépassera l'auteur tout en confirmant sa règle, en lui donnant du relief et de l'efficace. Dialectique de lente croissance, où le personnage prendra de l'épaisseur, progressera vers son objectivité naturelle, *qui était à retrouver.*

Il est bien d'autres façons d'entrer dans ce livre que je tiens pour le plus remarquable publié depuis longtemps. C'est assez pour mesurer son importance que d'approfondir le paradoxe qu'il a mis en action et exposé avec tous les reliefs que lui donne la vie quotidienne.

Le romancier scrupuleux parlera à la première personne. Si son œuvre fait apparaître la vanité de l'existence individuelle, elle n'en valorisera pas moins cette suite d'affirmations modestes, inculpera d'orgueil la personne si obstinément vouée à répondre de ces certitudes humiliées. *C'est faire preuve d'une suffisance insupportable que d'affirmer que l'on n'est rien :* quant à démontrer cette inexistence, il n'y faut pas penser. Eussiez-vous découvert que toute votre vie n'était que le rêve du seau à charbon, tous vos lecteurs s'étonneraient de l'importance que votre exposé attachait aux moindres circonstances de votre activité.

Or, le romancier s'est aperçu que nous étions attachés à notre vie, justement par tous les points où elle échappe à notre contrôle. Nous édifions notre personne la plus chère (1) à travers les instants qu'un autre aurait, sans inconvénient visible, vécus à notre place ; à travers les souvenirs incroyables, aussi, des instants où nous ne nous connaissions plus.

Que l'auteur élimine de sa biographie vraie ou supposée, ces phases d'exaltation — soin qui se ramène à une ascèse du langage, qu'à la lumière du grand jour, il purge ses sentiments de leurs éléments empruntés, il aura mis en scène ce personnage enfin égal au réel, libre de toute contrainte inaperçue, scandaleux, — ou du moins, scabreux, qui a des traits de ressemblance avec Saint-Fond (2). Ce qui me paraît ressortir le plus heureusement de cette opération, c'est l'assurance intelligente de l'écrivain : il a supprimé tout ce qui camouflait un personnage, c'est-à-dire ces traits extérieurs ou issus de la contagion morale qui, en raison même de leur caractère *factice et fictif*, pouvaient disparaître sans s'intérioriser. A quoi bon préciser enfin que le langage de Blanchot est neuf et direct, non pas savoureux, mais touché de la juste saveur, pleinement efficace ? Ne l'ai-je pas dit dans un autre registre ? Les notions que ce livre inaugure sont formulées d'une façon inoubliable. J'ai hâte qu'un critique classé les relève et qu'il donne au langage courant ce terme de *contagion* qui regarde tous les aspects de la per-

---

(1) La grandeur de Blanchot tient pour une grande part à la force de son intuition première, toujours sous-entendue. Ne prétendant ici que l'effleurer, je soufflerai à mes lecteurs que l'homme de Blanchot a conscience de la part immense que doit faire à la Fiction l'idée qu'il a de lui-même. Il faut avant tout que l'homme *s'égale à la réalité dont il a l'expérience.*

(2) Non pas surobjectif, mais enfin objectivable. Nous verrons Sade se dépasser pour s'arracher à la Fiction dont tout l'humain est pétri.

sonne physique et morale et simplifiera désormais l'énoncé des problèmes psychologiques et sociaux. Je ne tomberai pas dans le ridicule de définir la *contagion* : il faut en prendre expérience et justement dans ce livre qui fait accomplir un pas au roman avec ce thème qui en révèle à chaque instant la nécessité.

Les derniers mois ont produit un nombre respectable d'ouvrages excellents. Le *Sade* de *Maurice Nadeau,* très courageux et doublé d'une puissante introduction, celui de *Gilbert Lély* qui, moins fourni et un peu mité par la censure, complète toutefois le précédent grâce à des reproductions photographiques bien choisies et parce qu'il donne les deux lettres du Marquis de Sade que l'on connaissait seulement par des tracts.

Au bénéfice de ceux qui ont peu lu Sade, il faut noter ici une observation capitale et qui mène tout droit à une espèce de mystique (le vertige de l'occulte n'a d'ailleurs pas épargné le héros de Juliette).

A celui qui suit ses impulsions, c'est-à-dire la Nature, il ne paraît pas très naturel de faire l'amour naturellement. Ah ! vraiment Sade nous a appris que nous *aimions la nature dans notre grande peur de la continuer.* Et incapables d'entrer dans nos pensées, tels que nous sommes, nous regardons toutes choses depuis ce compromis, en nous évertuant d'abord à le dissimuler.

Si le crime hante l'amour de ses images, il l'habitait déjà sous une forme plus insidieuse : crime contre la vie avant de méditer le meurtre de la personne. Ira-t-on jusqu'à soutenir que l'instinct de reproduction est une forme déviée du génie érotique ? Cette hérésie a fait couler beaucoup d'encre et de sang. Je ne dis pas que Saint Augustin l'approuvait, mais il a indéniablement déclaré que la foi ne trouvait pas bon que l'homme existât. Bien que le clergé montre de l'embarras devant une telle interprétation et soutienne que tout n'est pas bon à croire dans l'œuvre du Saint, je présume qu'il faut entendre dans un sens littéral son fameux adage : *Ama et fac quod vis. L'homme est poussé par la nature à jouir de la femme sans se hausser à la différence des sexes* (3). Cette épreuve paraît-elle insurmontable à l'ingénuité virginale ? Tant qu'elle n'a pas été pervertie par le mâle, la femme a la plus grande appréhension de ce qui la voue à la maternité ; et elle livrera plus naturellement son corps que ses organes. C'est son instinct, là est aussi son génie : celle qui aime et est aimée veut disparaître. Objet du désir, elle souhaite de devenir l'ingrédient de ce désir.

C'est dans les tendances qu'il avoue le plus difficilement que l'homme est le plus semblable à l'homme. Sans ce paradoxe qui sous-entend une peur très grande et très partagée du langage, on parlerait sans embarras de la Santé de Sade, de l'éclat exceptionnel donné par ses écrits à la certitude que la vie est un scandale pour la raison. Mais nous sommes tous gens sans aveu.

Nous vivons dans un tel abaissement qu'il faut peut-être s'inquiéter de nos crimes, *non pour ce qu'ils sont,* mais dans la

---

(3) Ceci n'est pas la traduction littérale, mais le commentaire de la parole sacrée.

la grande crainte d'y déchiffrer seulement un langage et des représentations abâtardies de nos trahisons les plus secrètes et irréparables. L'homme, aujourd'hui, trahit la condition humaine en insultant toutes ses chances de grandeur spirituelle. S'il portait sur la face la lèpre qui mange ses institutions, il saurait peut-être dans quelle boue il se plaît. Mais il ne veut être que son image; et bien entendu, traite comme réelles, accomplies, appelant réciprocité et vengeance, les actions qui devraient demeurer des faits de la conscience collective. Je voudrais faire lire *l'Homme et la bête*, de *Martin-Chauffier* à tous ceux qui se croient philosophes, parce qu'ils sont empégués dans le matérialisme à la papa qui a repris tous ses droits sur la pensée officielle. Ce livre, on le vit, on y respire. Le sort horrible des victimes y exerce une espèce de séduction : effet de la générosité qui a décrit, non un enfer, mais la conscience en enfer.

Heureuse saison, qui nous apporte un lot d'ouvrages remarquables : la correspondance d'*André Gide* et de *Francis Jammes*; et voici *celle d'Holderlin.* Nous lisons le Bachelard sur les *rêveries de la terre* (4). Ce n'est pas un hasard si le livre très attendu de *Julien Gracq* sur *André Breton* paraît en ce moment. *Paul Eluard* recueille ses poèmes de prédilection : il est à remarquer que pas une ligne de ces poèmes, qu'il sait certainement par cœur, n'a exercé sur son œuvre une influence visible. Nous n'avions pas besoin de cette preuve pour affirmer qu'Eluard était l'inventeur d'une poésie sans ascendance et qu'aussi subversif que l'auteur des *Illuminations,* il inaugurait une nouvelle enfance et un nouvel âge du langage. Tant que la critique n'a pas pris conscience de ce fait, elle ne rend qu'insuffisamment justice à ce poète, même en le déclarant le plus grand. On comprendra mieux ce que je viens d'écrire et l'affirmation corollaire qu'il a accompli la révolution dont Rimbaud avait eu le pressentiment, après une lecture minutieuse du gros ouvrage qu'*Enid Starkie* vient de consacrer à *Arthur Rimbaud,* confrontant à merveille les sources, les événements, les œuvres.

Les jeunes écrivains n'osent pas serrer les poings : moins violents, ils sont cependant plus fins que nous ne l'avons été et s'ils n'étalent pas leurs forces, c'est peut-être qu'ils n'ont pas de faiblesses à cacher. L'un d'eux, interrogé sur ses projets, a simplement énuméré d'un ton neutre les livres de jeunes auteurs découverts depuis un an par les éditeurs. Le livre de *Roger Nimier, les Epées,* il est vrai, n'avait pas encore paru et la découverte de ce jeune auteur rachète bien des erreurs : une œuvre de pudeur, où la pudeur est reine : le livre d'un homme qui dit sa part dans l'expérience humaine la plus atroce, et laisse deviner qu'il n'en fallait pas moins pour enterrer son cœur. Il a écrit, les lèvres serrées, il a tout dit, de peur d'en trop dire. Il a tué, mais tuer n'est rien : c'est le devoir des jeunes et un adoucissement à la terreur des vieux. Si l'on pouvait psychanalyser l'humanité, on apprendrait que le vertige contemporain réfléchit à la fois l'extrême cruauté et l'extrême épou-

---

(4) *Rêveries de la Terre,* en deux volumes : l'un consacré aux rêves qui pressentent la résistance de la matière et s'interprètent par une philosophie *du contre,* avec des images de la profondeur ; l'autre, aux rêves de repos, d'intimité et d'ailleurs, liant à la première forme de rêverie hostile, celle qui nous installe dans la matière et nous y berce.

vante : le délire terrifié d'une vieillesse qui massacre sa descendance, mais aussi la réduit à ce silence sur un cœur gonflé. Beaucoup de ces jeunes montrent une sagesse que la culture gréco-latine ne réussirait pas à améliorer. L'un d'eux m'a dit : « Personne à imiter, rien à apprendre. Les professeurs se détournent de l'enseignement pour enseigner ce qu'ils ne savent pas. Les autres, les écrivains, cherchent : ils cherchent des sujets de recherches. Ou bien ils font de la politique, comme pour montrer qu'il y a plus bête et plus frelon qu'un député ». Ce jeune auteur avait été aigri par la lecture d'*Anne et le Souvenir*, de *Maurice Meunier*. Autour d'une femme froide évoluent des individus sans yeux, sans muscles qui se prennent à ce qu'ils disent. On dirait que ce médiocre roman est imprimé sur papier à mouches. « L'œuvre d'une vieille célibataire », avais-je supposé au premier coup d'œil, où avais-je l'esprit ? Ce goût du raffinement psychologique naïf, ces complications récréatives, ces luxures de puceau défraichi, par dessus tout le génie de ramasser le trait juste sans le voir, comment ne pas apercevoir qu'ils dénoncent l'affranchi du jeudi, le subdiviseur des facultés, le professeur, l'homme qui, dans le but de manger à peu près à sa faim, a aliéné le droit de dire : Je ne sais pas.

Je ne m'indigne pas qu'il existe des professeurs. Je dénonce une société qui les encourage à dénaturer les produits de l'invention révolutionnaire et enfin les pousse, avec une ingéniosité qui tient du prodige à se donner eux-mêmes pour des inventeurs, pour les seuls inventeurs. Fraude qui paraît banale, au premier coup d'œil : mouiller le vin, mouiller le lait n'inquiète que les buveurs d'eau et on ne parle pas longtemps des nuages blancs, des nuages rouges qu'ils ont aperçus dans leur breuvage. Et puis, la fraude est sœur de l'invention, elle amuse, cela nous a d'abord réjouis d'entendre les universitaires louer Van Gogh, Braque ou Rimbaud. Mais on pâlit aussitôt que l'on a considéré l'événement de plus près et compris ce qui déterminait ces agents de l'ordre public et la peur camouflée sous leur angoisse de connaître. Je parle des meilleurs, qui savaient reconnaître le frisson de la vie et les risques auxquels il exposait la raison. Les moins bons endormaient notre méfiance : consciencieux fabricants de verres fumés, amusants dans leurs efforts pour concevoir ce qui les niait, élevés jusqu'à une sorte de grossier génie le jour où ils prétendaient faire porter au soleil lui-même leurs lunettes noires. Enfin, il a fallu comprendre que leur existence était en jeu et qu'ils devaient, en toute hâte, transporter leurs détecteurs, leurs balances, leur table moléculaire partout où, le génie de vivre apparaissant, l'ordre établi menaçait ruine. Pendant vingt ans, ils ont décomposé des explosifs et élaboré des recettes pour les recomposer au bénéfice du social : poudres de chasse, feux de Bengale. Enfin, la peur a prêté son génie à l'esprit réactionnaire ; et nous avons vu vraiment ce que le Diable pouvait quand la grande misère des temps exigeait qu'il singeât depuis l'inexistence, la Colère Créatrice. Il ne faut que bien peu de bon sens pour distinguer un ordre d'en-bas sous l'obligation qui force les luthiers à jouer du cornet à piston, les gardiens de musées à barbouiller de la toile, et les professeurs à vivre et écrire des romans entre leurs heures de cours. La vie est indivisible. Je n'accepte pas le magistrat bon enfant et même pas le curé libéral qui se dépenserait en fornications afin de grossir sa clientèle de confesseur.

Le nouvel ouvrage de *Gaston Bachelard* comprend deux tomes : *la terre et les rêveries de la volonté, la terre et les rêveries de repos* (*José Corti*). Ce texte est capital. Avec la lenteur voulue de l'explorateur qui tient un pendule, l'auteur poursuit le travail entrepris dans les *Rêveries de l'eau,* dans la *psychanalyse du feu,* dans l'*Air et les songes* : les éléments préexistent sous des espèces actives dans l'imagination humaine qui les redécouvrira. Tous les lecteurs de Bachelard savaient déjà cela. Ils s'initient maintenant à une technique de l'exister qui bouleverse leur idée d'une méthode. Le corps se définit lui-même comme une gamme de puissances agressives ; sa réalité est comprise dans les ressorts de son imagination.

Bachelard a détruit les cadres formels de la philosophie. Il doit reprendre toutes les notions mises en place par la tradition, les dynamiter après les avoir vidées de leurs images ; et tout ce grand-œuvre s'opère dans les champs d'action et selon le style où se décrivent les gestes de l'ouvrier. Admirable patience du constructeur qui utilise les données de la littérature, mais se refuse à lui-même les ressources que lui prodiguerait l'invention poétique. *Tout ce qu'il déclare est en relief sur ce qu'il s'est interdit d'exprimer.* Affirmations réitérées qui, toujours neuves, nous impatientent, comme il sied, nous poussent vers notre interprétation d'une évidence que tous les faits à la fois nous imposeront. Nous épelons ici l'alphabet physiologique enveloppé dans notre notion d'un homme. « Le panneau de chêne — dira l'auteur — donne un dessin d'énergie... Ce tableau matériel parle à l'être dynamique qu'est l'ouvrier... ».

La lecture de Bergson mène vers quelques-uns des problèmes résolus par Bachelard.

Si nous serrons un coin de la table entre le pouce et l'index, où prendrons-nous la force nécessaire pour accroître notre prise et, quand nous l'aurons assurée jusqu'à faire craquer nos articulations, de quel surcroît de puissance serons-nous doués ? Bergson démontrait sans difficultés que l'étreinte progressait en intéressant des zones musculaires de plus en plus étendues. Les muscles du bras, de l'épaule, puis du torse et des hanches serrent l'étau où le pouce et l'index seuls avaient, d'abord, délicatement exploré et cueilli le rebord de la table.

Voici un point de départ précieux : il aidera le poète à pénétrer dans l'univers de *Bachelard,* c'est-à-dire à forger une image du *corps humain qui rende les métaphores du philosophe inévitables et les fasse rayonner autour de lui* (5). Cette image ne sera pas vraie au sens de la raison : elle condensera tous les traits de l'expérience proposée.

Souvenons-nous donc que la saisie d'un objet solide alerte le corps et en inscrit toute la musculature dans l'effort de connaissance ; que se passera-t-il quand la même opération aura pour siège la chambre *plus que noire* de l'œil, et pour objet, le rayon lumineux qui aura *cristallisé* dans ces ténèbres closes et vivantes ?

---

(5) Telle est la facilité que Gaston Bachelard se refuse.

Il faut répondre que l'œil est une porte musculaire. Il est l'instrument de la vision, sans doute, mais accessoirement. L'œil est dans l'œil comme le viseur dans la caméra : il fascine et endort le rayon où ses racines musculaires font regermer, en conjuguant leur force et leur finesse, les propriétés de l'objet. La même nuit physiologique, depuis le fond de notre corps où elle était tapie, déshabille les reliefs de l'objet saisi et démusèle sur eux toutes les forces physiques dont notre corps est construit. Le monde est notre construction, on nous l'avait dit, mais de façon à nous tromper. Le monde est notre œuvre, mais accessoirement ; il est l'image de notre être dans l'image de ce que nous allons accomplir : réel, à nos yeux, pour être deux fois symbolique.

Je dois passer en courant, comment faire ? On comprend Bachelard de travers si on n'aperçoit pas les bouleversements scientifiques annoncés par son intuition du réel (6) : Tous les rapports de l'esprit et du corps disloqués, et cette opposition même de l'esprit et du corps désormais destituée. Une durée discontinue, plus apparentée, non à la matière telle que nous la concevons encore, mais à celle dont la définition reste à introduire. Par dessus tout, une physiologie dynamique dont il est difficile de s'approcher déjà, parce qu'elle appelle une nouvelle éducation des sens appuyée sur la conviction que le travail de l'intelligence est compris dans leur action et la comprend. Mon allusion ci-dessus à la fonction de l'œil n'est qu'un exemple de ce que la spéculation nouvelle pourrait sous-entendre dans le mot d'ordre : *humaniser le savoir.* Exemple choisi pour l'espoir de devancer *Salvador Dali* qui, dans ses *mémoires* non encore traduits, parle avec mystère d'une communication prochaine au sujet de l'œil et de ses fonctions.

Le secret de Dâli, je crois bien ne pas entièrement l'ignorer :

Il est naïf, il est absurde de penser que l'acte de voir épuise les propriétés du couple oculaire. On commettrait la même erreur devant un moteur à lumière et qui recueillerait dans des miroirs jumeaux les rayons nécessaires à son fonctionnement.

Disons : l'œil qui voit est contenu dans un œil moteur qui préside à des opérations physiologiques beaucoup plus complexes.

---

(6) Quand on fera le bilan de ces dernières années, on vérifiera que Gaston Bachelard a été, de loin, l'homme le plus inspiré et l'esprit le plus efficace. Patiemment, édifiant à chaque nouvelle certitude des demeures de clarté, d'expérience, de raison, il a accompli l'acte le plus inattendu dans un temps qui resserre les rythmes et retrécit les activités : il a agrandi le champ de la sensibilité humaine et lui a, en outre, annexé toutes les sources de la pensée en liberté et de la poésie. C'est sur la grandeur, mais surtout sur la paradoxale orientation de son génie que j'insiste. Quand la pensée faisait le désert et déjà l'oubli sur le domaine de l'expérience, il lui a ouvert les champs nocturnes de la création.

Le lecteur peu sensible se demande quelquefois si toutes les vues de Bachelard sont fondées en poésie... D'une suggestion assez vague que j'avais publiée dans un hebdomadaire, il a, dans *la Terre et les Rêveries du repos*, déduit tous les éléments d'un livre que je croyais en ce moment même, inventer. Plus saisissant encore : toute une longue saison, nous avions, Hans Bellmer et moi, dressé le vocabulaire à une expérience entièrement neuve que nous poursuivions ensemble. Après lecture des deux derniers tomes de Bachelard, plus une seule de ces notions ne reste notre propriété, il faut les rendre au philosophe.

La vision est un toucher : elle s'adapte, dans l'ovalisation, dans le rapprochement des prunelles, à un espace en miniature, à une étendue cristallisée qui *dénoue sur elle la gerbe musculaire du corps, tout le faisceau des actes à accomplir.* Mais c'est à demeure que l'œil recèle les sels de l'étendue, il garde la propriété merveilleuse de les distribuer aux mers intérieures de l'organisme. Nous appelons cela la mémoire.

Je ne sais pas sur quelles expériences Salvador Dâli appuiera ses démonstrations. J'en propose une de très simple :

Se coucher la tête basse, afin de faciliter le travail du cœur. Les paupières closes, appeler un souvenir, s'évertuer à l'enrichir de traits affectifs jusqu'à ce qu'il redevienne entièrement concret. En deux mots : recommencer dans le noir l'expérience de la madeleine dans la tasse de thé, sans thé, sans tasse, sans madeleine; mais après la précaution de maintenir très légèrement, du pouce et de l'index, les globes oculaires, retournés, en principe, au repos, dans le double nid des orbites. On s'étonnera du travail qu'ils poursuivent sous les paupières abaissées. La première fois, on aura l'impression qu'ils luttent pour retenir des larmes, et, en effet, les larmes apparaîtraient si le souvenir, lentement ramené de nos ténèbres physiques, et soudain trop grand pour le cœur, menaçait de prendre notre place. Avec de la patience, on distingue enfin plusieurs espèces de mouvements, toujours synchrones, qui paraissent élever ou abaisser ensemble les yeux sur une ligne de flottaison dont le cœur est aussi traversé... A quoi bon poursuivre une description que le premier venu saura faire à ma place...

Il me reste à m'expliquer au sujet d'*Isou* : les occasions de se moquer de lui ne sont pas exceptionnelles, j'essaierai de n'en manquer aucune, (pour vous apprendre, espèce d'Isidore, à m'appeler Zigzag), mais je tiens à déclarer auparavant que son expérience est authentique et qu'elle répond à une nécessité profonde. On ne pouvait pas *répudier entièrement la rhétorique sans prévoir l'apparition du lettrisme.*

— Je veux bien que l'on définisse la rhétorique comme l'*Art de convaincre,* ou que l'on soutienne qu'elle est un *art de trouver.* A la condition que l'on sache sur quelle ressource majeure du génie humain elle appuie ses prétentions.

La rhétorique répond *au besoin et à la faculté de réunir en un nom les termes d'une définition.* Cela d'abord, et qui appelle, évidemment, un art corollaire de la définition.

Il faut, bien entendu, examiner ce fait poétique dans la langue des rhétoriques d'origine : le latin, et retenir la signification philosophique du *cas* et qu'il changeait la forme du mot selon son appropriation au sujet.

L'art du rhétoriqueur était d'extraire les racines verbales, de les sauver de leurs accidents et de former un mot nouveau qui eut sa déclinaison propre. Mais aussi de mener l'opération à rebours. Une rhétorique moderne enseignerait, si elle était orthodoxe, comment orthographier et définir les mots que l'usage a posés sur des grappes d'initiales.

La *Pégie*, par exemple, recevrait une définition où l'on ne reconnaîtrait pas le sens initial de police et de judiciaire. Demandez à un étudiant en médecine de vous décrire un *pégé* (7). Il vous le montrera coiffé d'un képi de général, ivre d'illusions superbes, se récriera si, abusé par les initiales ainsi arrondies, vous parlez de paralysie généralisée.

Ceci ne justifie pas directement le lettrisme, mais prétend lui renvoyer, par une vue rapide sur le génie de la rhétorique, tous ceux qui se réclament de l'esprit de Terreur. La rhétorique a forgé, forge encore des mots : elle extrait pour cela des racines verbales, les assemble, enfin *realphabétise* leur union. Par une même opération, menée à des fins différentes, elle obtient des effets poétiques, fascinant, par exemple, la mémoire avec des arrangements verbaux où vibre l'alphabet primitif — dans toute son innocence — Monime (M. N. O.) ; Minos et Pasiphae (M. N. O. P.) ; Brise douce où fume... (B. C. D. E. F.) ; *La dialectique de la Terreur exigeait l'expérience lettriste.* Où mènera-t-elle Isou ? Nous le saurons bientôt. Les derniers chapitres du gros livre publié sous le titre : *L'œuvre d'art et son Messie* ne manquaient pas de grandeur. A noter cependant ceci : il y a dans les écrits d'Isou une volonté évidente de provocation : les affirmations surréalistes allaient plus loin et blessaient plus gravement : elles étaient naturellement provocantes. Aussi, sans rien leur ôter de leur force, le temps les a-t-il rendues humaines et attachantes. Témoin le recueil des documents surréalistes publié par Nadeau. Comme il est frais, vivant, pétri de bon sens. Qui ne signerait aujourd'hui la lettre à Claudel ? Elle a beaucoup moins vieilli que Claudel lui-même, elle a toute la fraîcheur à attendre d'un tract paru ce matin. Si le jeune groupe surréaliste — où il y a des hommes excellents, plus durs, plus forts qu'Isou — veut vivre et grandir, il doit avoir quelquefois l'à-propos de réimprimer sous forme de tracts et avec la permission de Breton, quelques-uns de ces textes dont l'efficacité devait porter sur plusieurs générations d'objecteurs, d'insoumis et de bernés.

JOE BOUSQUET.

---

(7) *Pégé*, veut dire aussi prisonnier de guerre. A cause de cette gênante ressemblance nous conseillons de mouiller la première syllabe et d'écrire Piégé, ou Pigé. Sauf que les prisonniers n'entrent en campagne contre ces fatalités rhétoriques, qu'ils n'ont pas plus voulues que leur destin.

●

CATALOGUE

MAURICE BLANCHOT : *Le Très-Haut* (N.R.F.); MAURICE NADEAU : *Sade* (La Jeune Parque) ; GILBERT LÉLY : *Le Marquis de Sade* (Seghers) ; MARTIN-CHAUFFIER : *L'homme et la Bête* (Gallimard) ; *Correspondance d'André Gide et Francis Jammes* (Gallimard) ; *Correspondance complete de Frédrich Holderlin*, traduite par Denise Naville (Gallimard) ; GASTON BACHELARD : *La terre et les rêveries de la volonté ; La terre et les rêveries du repos* (2 vol.) (José Corti) ; JULIEN GRACQ : *André Breton* (frontispice de Bellmer) (José Corti) ; PAUL ELUARD : *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* (Sagittaire) ; ENID STARKIE : *Arthur Rimbaud* (*Hamish*) ; ROGER NIMIER : *Les Epées* (Gallimard) ; MAURICE MEUNIER : *Anne et le Souvenir* (Gallimard) ; GASTON BACHELARD : *L'Air et les Songes* (Corti) ; *Psychanalyse du feu* (Gallimard) ; ISOU : *L'œuvre d'Art et son messie* (Gallimard) ; MAURICE NADEAU : *Documents Surréalistes* (Ed. du Seuil).

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

A PROPOS D'UN NOUVEAU MESSIE

« Il est démontré qu'(il) n'a jamais obéi qu'aux mobiles les plus bas. Il vaticinait parmi nous jusqu'à l'écœurement, jusqu'à la nausée, usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs.

Il y a longtemps que nous voulions le confondre, persuadés qu'une véritable bestialité l'animait, qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. Jamais, dans quelque domaine que ce soit, son activité (il était aussi acteur cinématographique), n'a été que concession au néant. Nous l'avons vu vivre deux ans sur la simple énonciation de quelques termes auxquels il était incapable d'ajouter quelque chose de vivant. Il ne concevait, ne reconnaissait d'autre matière que « la matière de son esprit », comme il disait. Laissons-le à sa détestable mixture de rêveries, d'affirmations vagues, d'insolences gratuites, de manies. Ses haines — et sans doute, actuellement, sa haine du surréalisme — sont des haines sans dignité. Il ne saurait se décider à frapper que bien assuré qu'il pourrait le faire sans danger, ni conséquences. Il est plaisant de constater entre autres choses, que cet ennemi de la littérature et des arts n'a jamais su intervenir que dans les occasions où il y allait de ses intérêts littéraires, que son choix s'est toujours porté sur les objets les plus dérisoires, où rien d'essentiel à l'esprit ni à la vie n'était en jeu. Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne ».

Tel est le jugement porté en l'année 1927, par les surréalistes (1), sur le compte d'*Antonin Artaud*.

Voici maintenant quelques extraits de l'éloge funèbre (2) prononcé devant micro, le 7 mars 1948, par *M. Henri Pichette*, à l'occasion de la mort du *même* Antonin Artaud :

---

(1) Aragon, Breton, Eluard, Peret, Unick.

(2) Je regrette, Monsieur, de vous faire de la peine. Mais, après tout, un chat est un chat, et ceci un éloge funèbre.

« *...Il devait faire nuit toute la journée du jeudi 4 mars mil neuf cent quarante-huit, Antonin... Artaud étant mort...*

...Car, ce jeudi 4 mars mil neuf cent quarante-huit, nous ont été retirés, à nous qui sommes dehors, incontestablement dehors, *le plus grand golfe aspiratoire et la dynamique la mieux indivisée qui furent* EN LIEU ET PLACE DE POESIE, *depuis une paye* »...

...Artaud, le Momo le momo.

« *Artô* » *marteau d'or savant noir athlès cerveau de la définitive dans laquelle tout être qui ne veut pas* insupportablement mourir *devra entrer...*

...Car, quand il y a un Artaud acteur, un génie, Artaud qui déménage toujours dans le sens qu'il faut, il n'y a qu'à pour les spectateurs que nous sommes, fermer son bec au bout du compte... ».

Le texte de Henri Pichette, qui s'intitule assez drôlement « Adresse à ceux qui vont *bientôt comprendre* » figure dans un hommage collectif à Antonin Artaud, publié par la *Revue de Poésie, K. éditeur.* Ce recueil contient les dithyrambes les plus délirants qu'il m'ait jamais été donné de lire. Le génie, l'incommensurable génie d'Antonin Artaud y est célébré, chanté, hurlé en long, en large et en travers par une pléïade d'admirateurs que nous dirons, pour l'instant, bénévoles. Bien plus, tout ce qui n'est pas Artaud est considéré comme non existant. Il n'y a que lui. Il est le seul, l'unique, l'omniscient. Quiconque n'est pas sensible à sa lumière est aveugle, est déjà mort. Ainsi, l'ignoble est devenu sublime, le « débile mental » prophète sanctifié. Et la brochure qu'on lui consacre se présente comme un nouvel évangile.

Pour ma part, je vois dans cette explosion de louanges l'expression de ce furieux besoin d'idoles dont semblent atteints tant d'hommes de notre temps, qui les fait se jeter en aveugles à la tête de l'inconnu comme vers un radeau de sauvetage. Conséquence, sans doute, de la faillite de plus en plus évidente de l'idée de Dieu. Notre civilisation ne renonce pas facilement aux commodités intellectuelles de la foi.

« *Quand s'ébranla le barrage de l'homme,* écrit magnifiquement René Char, *aspiré par la faille géante de l'abandon du divin, des mots dans le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perdre, tentèrent de résister à l'exorbitante poussée...* »...

Une fois de plus, voici donc qu'il s'agit de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Mais il est encore bien des esprits, frappés de la malédiction chrétienne, qui s'acharnent à reconstituer une base religieuse à l'existence, et qui préfèrent, à la lucidité cruelle, le culte fanatique d'un irrationnel quelconque.

Qu'Antonin Artaud écrive, par exemple :

« ...*Les envoûtements... voilà quelque onze ans, depuis mon voyage au Mexique, que j'en remue. Et je ne peux plus croire, mais plus du tout croire en l'honnêteté d'une société qui, depuis* avant *l'Irlande et en Irlande* (3) *savait avec quoi je me battais et qui, malgré cela, m'a fait interner et garder neuf ans dans un asile d'aliénés...* ».

Qu'Antonin Artaud, donc, écrive cela, il n'y a ni à s'en étonner, ni à en rire.

Mais que des intellectuels qui se déclarent perspicaces, ou éclairés, ou tout ce que l'on voudra, accordent à cet obsédé de la persécution le bénéfice d'une connaissance totale de la vérité et le désignent comme l'*initiateur* d'une nouvelle façon de vivre, et la seule valable, une telle aberration est-elle concevable ? Nous sommes, il ne faut pas en douter, en présence d'une de ces mystifications solennelles dont notre après-guerre a le secret. Mais de telles entreprises cachent un mal plus profond que le simple désir d'abuser autrui. Derrière mystification, il y a mystique. C'est-à-dire besoin morbide de s'abuser soi-même. La déification d'un Antonin Artaud atteste ici la confusion profonde d'esprits *qui ne savent plus à quel saint se vouer.*

Il n'est pas question de mettre en doute la valeur poétique d'un message qui en vaut bien d'autres. L'œuvre d'Antonin Artaud est capable de se défendre elle-même. A côté de vaticinations assez irritantes, empreintes de la mégalomanie la plus exorbitante qui soit, et manifestant un orgueil de combat exacerbé par les échecs, nous trouvons d'admirables pages où le génie verbal du poète éclate en véritables éruptions, comme un volcan. Génie de metteur en scène, d'ailleurs, mêlant les aperçus les plus originaux aux coups de théâtre de tout repos. Toute sa vie, il a rêvé d'être en scène et de s'offrir en holocauste aux foules qu'il fustigeait. Victime et bourreau à la fois, comme le voulait ce complexe sadisme-masochisme dont, plus que tout autre, il fut toujours la proie. D'où ce culte de la cruauté, ce besoin morbide de catastrophes...

« *Ce qui distingue les forfaits de la vie de ceux du théâtre, est-il dit dans* les Cenci, *c'est que dans la vie on fait plus et on dit moins, et qu'au théâtre on parle beaucoup pour faire une toute petite chose. Eh bien, moi, je rétablirai l'équilibre et je le rétablirai au détriment de la vie...* ».

En réalité, toute son œuvre est conçue « au détriment de la vie » — et d'abord, sans doute, de la sienne. Sa haine de la société, sa misanthropie foncière, sa volonté frénétique de vider l'homme et l'univers de leur contenu naturel, ne sont que la conséquence d'un mal qui s'était attaqué tant à son esprit qu'à son être physique. Ce style de lave et de coups de couteau est le style d'un malade. C'est pourquoi il haïssait tant son corps (4), le corps de l'homme.

---

(3) Allusion au voyage que le poète fit en Irlande et qui précéda son internement.

(4) *Mon corps me fait mal de tous les côtés* (25 février 1948).

« Or, c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer... en le faisant passer une fois de plus, mais la dernière, sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement.

dieu

et avec dieu

ses organes

car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté (5) ».

Il y a dans ces lignes, trop de tragique pour qu'on puisse en rire. Mais c'est un tragique tout individuel, l'expression douloureuse d'un cas clinique. Antonin Artaud n'a jamais pu sortir de lui-même ; il est prisonnier de son moi torturé :

« *Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit... Je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel* » (Lettre à Jacques Rivière, 1923).

Ce conflit entre son corps et sa pensée n'apparaît peut-être nulle part mieux que dans son essai sur *Van Gogh* (6) où, à côté de fulgurants éclairs de pénétration, d'une concision d'expression admirable, on trouve soudain un nouvel exposé de ses doléances de persécuté, véritables ragots de malade.

Plus proche de celle du *Nietzsche* de l' « Ecce Homo » que de celle, toute lumineuse, de *Nerval*, la folie d'Antonin Artaud — et que l'on soit bien assuré que je n'emploie pas le mot de « folie » dans le sens ignoble des psychiâtres et gens de bon sens — procède, en fin de compte, de cette *mystique du Surhomme* à laquelle *Michel Carrouges* consacrait naguère un important ouvrage. Elle met singulièrement en lumière, parce que détruisant les hypocrisies habituelles, l'incohérence fondamentale des systèmes idéalistes en face des réalités.

Artaud lui doit, sans aucun doute, ces merveilleux orages dont ses livres ne sont que les vestiges foudroyés. Mais elle est aussi responsable de ce que l'on ne peut qu'appeler son *échec.* Car c'est un échec, à mon sens, de ne pouvoir répondre à la vie telle qu'elle nous est faite, que par une négation généralisée. C'est un échec de ne trouver d'autre issue à ses propres con-

---

(5) Pour en finir avec le jugement de Dieu (K., éditeur, 1948).

(6) Van Gogh, le suicidé de la Société (K., éditeur, 1947).

tradictions que dans la désertion mystique. C'en est un, enfin, de ne pas savoir s'intégrer à sa condition d'homme avec la volonté de la surmonter par des moyens d'homme. De misère, Antonin Artaud n'a voulu connaître que la misère métaphysique. Il a vu qu'il était seul devant l'absurdité du monde. Il n'a pas compris qu'il est un mot pour ouvrir les cachots, abattre les murs des prisons, et que ce mot c'est : fraternité.

Qu'après cela, M. Maurice Nadeau puisse écrire sans rire :

« *La Révolution que nous désirons, Artaud en est le chef d'orchestre* »,

c'est bien la preuve que pour lui le mot Révolution est un mot vide de sens.

Entre la condamnation, peut-être excessive, des surréalistes de 1927 et les éloges délirants des zélateurs d'aujourd'hui, il semble bien qu'on doive opter pour une opinion plus objective.

S'il y a un *cas* Artaud, c'est dans la mesure où celui-ci relève d'une critique générale de la civilisation chrétienne et de la pensée bourgeoise. Son œuvre, qui est parfois d'un vrai poète (7), tout autant que les commentaires de ses nouveaux apôtres, doivent être versés au dossier d'un procès toujours en cours.

LUC DECAUNES.

---

(7) Plus que ses poèmes, ses œuvres en prose en témoignent : *Le Pèse-Nerfs* (Ed. Cahiers du Sud) ; *Heliogabale ou l'anarchiste couronné* (Denoël) et cet étonnant *Théâtre et son double* (Gallimard), qui contient notamment son manifeste : « Le Théâtre de la cruauté ».

LE ROMAN

LA MORT DE LAURENT, par Jean Tortel (*Bibliothèque Française*).

Il n'est pas encore venu, faut-il croire, le temps où l'on cessera de considérer comme incompatibles, certaines activités avec certains états. De nombreux esprits, qu'on dit brillants, voire profonds, n'ont pas de préoccupation plus immédiate, en ces temps dangereux, que de préserver, par des méthodes d'aseptie mentale, l'intégrité de ce qu'ils nomment leur pensée. Etant bien entendu que la pensée n'a pas de plus grand ennemi que la vie de tous les jours. Ces esprits à la fine bouche l'ont facilement blessée par des mots qui pour eux manquent de pureté intellectuelle. Encore qu'on les voit aujourd'hui se risquer à effleurer de leurs discours la politique, il ne leur plaît guère de donner à ce terme un sens trop matériel. Pour eux, il n'est de politique que du général, et la vérité pratique ne les concerne en aucune façon.

C'est ainsi qu'ils ne peuvent admettre qu'on soit à la fois philosophe et militant responsable ; encore moins imaginer qu'on puisse diriger un parti — et, singulièrement, un parti prolétarien — sans avoir, comme dit finement M. Jean-Paul Sartre, « les mains sales » (1) (mais M. Sartre vient de nous prouver qu'il n'hésitait pas à couvrir d'ordures n'importe quoi pour avoir l'occasion de faire un bon mot). L'action efficace est, paraît-il, réservée à des gens qui sont faits pour ça, comme le boucher est fait pour dépecer un bœuf, ou le vidangeur pour évacuer les excréments de ses semblables. Mais un intellectuel qui se respecte et qui respecte sa pensée, se doit de rester pur en regard des « sales » contingences de ce monde, et son irréductibilité s'oppose héroïquement au machiavélisme des partis et de leurs dirigeants ! Au royaume des idées pures, tout se passe comme si l'Histoire n'existait qu'en fonction d'un spéculateur solitaire et omniscient.

La haine de la vie et du bonheur réel qui ne manque pas d'accompagner une telle conception des choses, est l'explication d'un certain désespoir. A ces gens de bien, pour qui le pessimisme est une excuse, ne serait-il pas bon de remettre en mémoire ce qu'écrivait déjà Dostoievsky aux dernières pages de « *La Voix Souterraine* » ? (2).

« *...Nous en sommes arrivés à considérer la vie réelle, la « vie vivante » comme une peine, presque comme un service pénible, et nous sommes tous d'accord qu'il vaut mieux s'en référer aux livres...*

---

(1) *Les Mains Sales*, pièce de J.-P. Sartre (Gallimard).
(2) Dostoievsky. *La Voix Souterraine* (Stock).

« Regardez-y bien ! nous ne savons même pas aujourd'hui où se niche la vie, ce que c'est, comment cela s'appelle. Si l'on nous abandonne, si l'on nous retire nos livres, nous nous embrouillerons aussitôt, nous confondrons tout, nous ne saurons plus où aller, comment nous diriger, ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut respecter, ce qu'il faut mépriser. Il nous est même pénible d'être des hommes, des hommes possédant un corps bien à eux et du sang; nous en avons honte, nous considérons cela comme un opprobre et rêvons de devenir des espèces d'êtres abstraits universels. Nous sommes des êtres morts-nés et il y a déjà longtemps d'ailleurs que nous ne naissons plus de pères vivants, ce qui nous plaît fort; nous y trouvons goût. Bientôt, nous trouverons le moyen de naître directement de l'idée ».

Elle paraît bien prophétique d'un certain monde 1948, cette analyse ironique que le grand écrivain russe destinait à sa génération ! Comme le portrait semble fidèle ! Nous y reconnaissons cette corruption par l'intelligence dont notre temps donne un exemple aussi éclatant que désastreux. Le narcissisme intellectuel est la forme moderne de la mauvaise conscience sociale.

●

« *Quand on se regarde trop,* dit un personnage de « la mort de Laurent », *je comprends qu'on soit malheureux.* Ce n'est *pas tellement beau à voir... Il vaut mieux s'occuper des autres* ».

Cette petite phrase définit parfaitement non seulement la leçon, mais la tonalité générale du beau roman que *Jean Tortel* vient de publier à la « Bibliothèque Française ». Elle éclaire singulièrement le drame de toute une génération d'intellectuels formés à l'école de l'individualisme anarchisant et de l'idéalisme petit-bourgeois, et déchirés entre leurs aspirations humanitaires et leur égocentrisme maladif. Elle met carrément le doigt sur cette plaie toujours vive d'un monde à l'agonie : l'impuissance à se transformer, à se détacher de commodités tant spirituelles que matérielles; l'impuissance à se recréer à partir de sa propre désagrégation. Impuissance pleine de remords qui ne trouve d'excuses que dans une conception platonicienne de l'Histoire.

A la vérité, *La Mort de Laurent* est d'abord le récit d'une crise de conscience. Gabriel, le héros principal du livre, fait partie de ces jeunes hommes qui eurent vingt ans aux environs de 1938, et dont Jean Tortel trace un portrait lucide qui n'est pas sans rappeler la page de Dostoievsky :

« Cette jeunesse passa ainsi plusieurs années frivoles et vides, telle que le monde paraissait être. Elle s'attendait sans doute à mourir. Elle avait froid comme les vieillards qui marchent doucement au soleil. Mais de grands éclairs traversaient brusquement l'air du monde en arrachant quelques arbres. Elle vacillait, clignait des yeux sous la foudre qui tombait à côté et parce qu'elle avait peur — on a toujours peur de mourir — elle essayait en vain d'appréhender un univers qui se désagrégeait. Elle n'était préparée à rien. Leurs parents exportaient des capitaux, achetaient des valeurs étrangères, de l'or, subventionnaient des ligues. Eux ne savaient pas. Ils ne pouvaient pas ne pas

entendre les craquements du monde. Mais ils ne savaient pas, ils ne savaient plus rien. Ils se disputaient beaucoup entre eux ».

Pour cette jeunesse, il ne pouvait y avoir qu'un salut : *trouver la force de devenir un artisan et non une épave de l'Histoire.* Dès 1936, Gabriel a déjà vaguement choisi de quel côté il sera ; sans que son choix soit autre chose qu'une adhésion sentimentale. Mais pour lui, comme pour beaucoup, l'ocupation et la résistance vont enfin poser le problème concrètement. Homme comblé, amant heureux, Gabriel sent confusément qu'en cette année 1943, il n'est pourtant pas à sa place. « *Je ne sais où est le mal,* écrit-il : *d'être heureux en ce moment ou d'avoir honte de l'être ?* ».

Le remords de plus en plus aigu va se matérialiser dans un drame de la Résistance dont il est témoin. Le frère de sa maîtresse, Laurent, part en mission avant d'avoir pu être averti qu'un traquenard le guette. On ne sait plus rien de lui. Mais l'idée de sa mort possible, se glissant entre les deux amants, va corrompre leur bonheur égoïste et les dresser l'un contre l'autre. Parce qu'ils ne conçoivent pas cette mort telle qu'elle est, dans son évidence, mais seulement comme une image de leurs propres tourments intérieurs, ils seront séparés par elle. Elle leur fera toucher du doigt les limites de leur amour, la misère de leur solitude à deux. *Car elle est déjà tout ce qu'ils ne sont pas encore.* Seule, Céline, la femme de Laurent, qui sait ce qu'il voulait et pourquoi il est mort, comprendra « que pour le garder vivant il lui faut être ce qu'il était ». Ce personnage de Céline est une des plus touchantes figures du livre, celle en qui viennent se résoudre peu à peu les contradictions des autres. D'épisodique qu'elle paraissait au premier abord, elle devient bientôt le ressort d'une résurrection commune. Son amour la rend exemplaire. Les pages où Céline prend conscience de son rôle et va chercher, dans l'atelier de Laurent, des valises compromettantes, sont proprement admirables. En sauvant Laurent, Céline entre en possession de sa propre vérité. Et c'est à elle encore que Louise et Gabriel devront de voir clair enfin ! ils ne trouveront leur délivrance qu'en s'engageant l'un et l'autre, chacun à sa façon, dans la lutte dramatique dont dépend le destin de tous les hommes.

Sur ce thème dont l'actualité persistante ne saurait échapper à personne, Jean Tortel a bâti un roman en tous points remarquable. Le poète qui, dans « *De mon vivant* », « *Paroles du Poème* », s'est toujours affirmé comme un poète de l'amour, s'est montré digne de son imagination amoureuse. Selon la belle formule d'Eluard, il est allé « de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous ». Il a compris que pour les êtres qui s'aiment, « le seul abri c'est le monde entier ». Sachons-lui gré d'avoir montré une fois de plus que toutes les inquiétudes n'en font qu'une et que la quête d'une communion avec les autres hommes, que le combat aux côtés de ces autres hommes, c'est aussi, c'est avant tout, la recherche du bonheur (3). Tous les personnages de *La Mort de Laurent* veulent être heureux. Mais ils se font chacun une image du bonheur en rapport, non seulement avec leur nature ou leur éducation, mais encore avec le

---

(3) Et d'autres tentatives inconnues pour aboutir au bonheur. (*De mon vivant*, p. 13).

choix qu'ils ont fait d'une certaine manière de vivre. Et ceux qui vivent mal, tel cet étrange Baptiste Baptistin, ne possèdent qu'un bonheur pourri.

Car, dans ce roman, il n'y a pas que Louise et Gabriel; ces nouveaux « amants d'Avignon ». De nombreux personnages secondaires, voire épisodiques, évoluent dans leurs parages et se trouvent plus ou moins mêlés au drame qui les déchire. Voisins, parents, amis de la résistance, et la ville elle-même avec sa lumière et ses ombres particulières, ses bruits et ses odeurs, ses apparences et ses réalités. Tout cela est évoqué avec un art bien personnel et dans un style qui épouse étroitement les circonstances sans jamais donner dans les pièges du réalisme primaire ou de la fausse rhétorique. Jean Tortel a su faire violence et renoncer aux facilités du lyrisme pour écrire son histoire d'abord en romancier. Cela nous vaut des pages remarquables où la présence physique des êtres et des objets nous est rendue avec toute son épaisseur contradictoire. En dépit de son sujet, *la Mort de Laurent* n'est pas un roman à these, c'est un document bien vivant.

Je n'en veux pour preuve que les deux personnages de Baptiste Baptistin et d'Angèle Viscarra, dont la réalité atteint à une intensité presque hallucinatoire. D'eux, on peut dire qu'ils sont là *pour voir* plus encore que pour *être vus*. S'inspirant d'une loi fondamentale de l'imagination littéraire, dont le roman populaire a fait depuis un poncif, Jean Tortel a doublé son couple d'amants pathétiques d'un couple grotesque qui n'en est que la caricature. Ainsi a-t-il assuré à ses héros, l'appui d'une réalité figée qu'ils dépassent de tout leur élan, comme le public d'un théâtre fournit aux acteurs le mur sur lequel rebondir. Angèle et Baptiste sont — et ne sont — que des *témoins*, en ce sens qu'ils ne font que refléter à l'intérieur de leur propre tragédie, un drame qu'ils sont incapables d'incarner. Aux déchirements fructueux de Gabriel et de Louise, répondent mécaniquement les convulsions de ces deux fantoches dont l'un *représente* la sensualité coupable et la couardise souriante, et l'autre la haine et la méchanceté militantes. Mais leurs soubresauts ne mènent à rien; ils fonctionnent *à vide*. Egalement coupés du monde social, également dévots à leur manière, ces deux monstres véridiques symbolisent peut-être ici ce monde en décomposition qui ne dispose que d'expédients pour tenter d'échapper à sa mort. L'auteur les a si admirablement décrits, qu'à force ils n'existent plus.

L'un d'eux se sauvera, pourtant, en tuant l'autre, et trouvera dans ce geste une sorte d'absolution. La mort de Viscarra délivrera Baptiste de ses démons et de sa propre abjection. Et c'est libéré qu'il entrera en prison.

La largeur des vues de Jean Tortel, leur humanité, leur universalité éclatent en maint endroit de ce récit qui n'est qu'occasionnellement de la Résistance. Ceux qui prendront ce beau roman pour un livre de propagande se tromperont lourdement. Si Louise entre au parti communiste, si Gabriel décide de porter des armes aux maquisards, ce n'est pas assurément pour fournir à l'auteur l'occasion d'une conclusion édifiante. Leur geste n'a rien de spectaculaire; il est le résultat d'une nécessité à la fois intérieure et sociale dont l'évidence ne fera

de doute que pour ceux qui auront mal lu ce livre. Jean Tortel a saisi là une grande loi de l'amour, l'amour exigeant, loyal, à toute épreuve, tel que l'ont conçu et conquis les meilleurs d'entre les hommes :

Deux êtres ne peuvent s'aimer librement, joyeusement s'ils découvrent entre eux la présence d'un monde dont ils ne savent pas faire partie. L'amour s'épuise vite à vivre coupé de ses racines. Sans la conscience de ses liens avec l'univers, il n'est bientôt qu'un miroir frigide et sépulcral. Une chambre d'amants peut ressembler à un tombeau. Quand on en ferme les fenêtres sur la vie, elle devient cette triste fiction : le salon au fond d'un lac.

Voilà pourquoi *la mort de Laurent* n'a rien d'un ouvrage édifiant. C'est parce qu'ils veulent pouvoir s'aimer *tout entiers* que Louise et Gabriel préfèrent l'incertitude de la lutte clandestine à la quiétude du foyer clos. C'est parce qu'ils ont accepté la mort de Laurent dans son aveuglante simplicité qu'ils en sont délivrés.

« *Accepte sa mort,* dit Céline. *Elle est encore plus belle que lui. Débarrasse-toi de tout, de tes remords, de tes fantômes. N'essaie pas de rechercher à travers je ne sais quoi la figure d'un autre Laurent que celui qui agissait pour son parti. Tu ne la trouveras pas, parce qu'elle n'existe pas* ».

Cette figure de Laurent absent, de Laurent mort pour son parti, se développe à la façon d'un mythe. Elle envahit et domine tout le livre. Comme un phare tournant, elle vient éclairer alternativement tous les personnages et leur donner leur épaisseur, leur relief. C'est cette lumière qui permettra peut-être à Gabriel de sortir de l'ombre où il se débattait vainement contre lui-même ; c'est elle qui lui rendra sa stature d'homme vivant engagé dans son époque jusqu'au cœur.

Si Gabriel n'est pas un héros dans l'acception glorieuse de ce mot, il l'est pourtant en ce sens qu'il s'oppose à tous ses anti-héros, à ces personnages veules et amorphes dont une certaine littérature actuelle est infestée. Comme Louise, comme Laurent, comme Céline, il est un être qui s'élabore, qui se construit ; *il a charge d'avenir*. Son aventure est saine, sa mentalité est tonique.

Roman de poète, roman d'homme, de chair et de sang, *la Mort de Laurent* est, en fin de compte, un hymne à la vie triomphante. Pour reprendre le titre d'une admirable nouvelle de Jean Cassou, le livre de Jean Tortel pourrait s'intituler aussi bien : *Guérir de la mort*. Guérir de cette mort à visage de cendre qui n'est que la face grise de la solitude ; guérir de la mort inutile, de la mort privée de sens.

Non, Laurent n'est pas mort par désespoir, ou par faiblesse, ou par dégoût. Sa mort ne fait que donner un éclat de plus à cette vie merveilleuse qu'il s'agit de défendre et de remettre à sa place, en dépit de tous ceux qui rêvent seulement de l'asservir aux laborieux phantasmes de leur *moi* sordide et vain.

LUC DECAUNES.

LES MAUVAIS COUPS, par ROGER VAILLAND (*Sagittaire*).

Vailland écrit quelque part dans son livre : « *La passion qui enchaîne l'un à l'autre deux êtres libres, ne peut se terminer que par la destruction de l'un ou de l'autre* ». Voilà l'énoncé du drame. Il contient en puissance les thèmes sans lesquels il semble qu'il ne puisse y avoir de grande littérature : la passion, la liberté, la mort.

Deux êtres, Milan et Roberte, sont mariés depuis quinze ans. Ils se sont aimés d'amour fou, et, à travers une vie commune chargée d'orages, n'ont cessé de se dévorer l'un l'autre. ou plutôt, la femme « *impérieuse et tortueuse, éclatante et dangereuse, insatiable comme la reine des abeilles, vorace comme la reine des fourmis* », a réduit Milan en esclavage. Il a besoin d'elle et il en a peur. Il a tué pour elle son meilleur ami, et rêve depuis longtemps à un autre amour. Une haine solide s'est peu à peu élevée entre eux, sans qu'ils cessent de simuler la passion. « *Comment sauver la face, autrement qu'en proclamant bien haut l'éternité et l'omnipotence de notre amour ?* », avoue Milan, auquel Roberte reproche souvent sa lâcheté, cette lâcheté qui « *est l'un des aspects de la vie conjugale* ».

Milan et Roberte épuisent leur tourment dans les plaisirs du monde, l'alcool et le jeu. Mais la tragédie va se nouer pendant une période de vacances, à l'occasion d'une jeune fille, Hélène, qui s'éprend de Milan. Roberte, follement jalouse, sent bien que la pureté et la jeunesse de sa rivale éveillent chez Milan une nouvelle passion. Celui-ci, pourtant, résiste à cet entraînement. Il ne veut plus aimer. Ou plutôt, il ne veut plus voir dans l'amour qu'un plaisir, la passion ne lui apparaît plus que comme l'effet d'une « mutuelle mystification ». Le soir même où il écrit cela à Hélène, et lui annonce sa résolution de ne plus nouer de liens qu'avec « ses camarades de travail ou de combat », Roberte, ivre de haine et d'alcool, se tue. Milan dit adieu à Hélène et à ce village où il avait rêvé de vivre le cycle des saisons.

Vailland, dont on connaît l'admiration pour Stendhal, note à son sujet : « *les héros de Stendhal ne subissent pas, ils font leur destin, Stendhal est un peintre de la vertu* ». *Les Mauvais coups* veulent être, j'irai jusqu'à écrire qu'ils sont effectivement une peinture de la vertu. Quoi, dira-t-on ? Milan, le protagoniste, se rend moralement coupable de deux meurtres. Roberte est une ivrognesse, elle trouve sa joie à corrompre ou à écraser. Tout le roman baigne dans une atmosphère de violence, de haine, de petites lâchetés. Mais entendons-nous sur le sens du mot vertu. Vailland le définit lui-même : « *Je place au-dessus de tout, cette possession de soi que Descartes appelle vertu et dont l'autre nom est liberté* ». A ce moment-là, Milan devient un héros vertueux. Tout son effort, au long du livre, est de reconquérir maîtrise de soi et liberté, de dénoncer la mystification dont il a été victime, et d'abord l'immense hypocrisie d'une société qui agonise et dont les valeurs n'ont plus qu'un

sens *formel*. Et voyez : il aurait été facile au héros de faire la conquête d'Hélène, sans défense dans son infinie pureté. Il la repousse, malgré l'attraction qu'elle exerce sur lui, il refuse de la faire complice d'une nouvelle mystification. N'est-ce pas là de la vertu ?

Mais allons plus loin. Vailland est trop bon romancier pour prendre parti entre ses personnages, et manifester la moindre sympathie pour l'un d'entre eux. Il peint un monde, il le peint dans la grande tradition classique, j'allais écrire rationaliste, sans colère, sans outrance, sans vaine déclamation. On sent du reste à quel point Vailland se sent encore lié à ce monde des années 1924 à 1930, « *les années fascinantes* ». Mais « *nous vivons dans un siècle où l'homme peut légitimement espérer changer la face du monde* ». Il peut l'espérer, à la condition d'être lucide, de dénoncer impitoyablement toutes les illusions, de jeter bas ces défenses morales où l'homme de la bourgeoisie s'enferme pour ne pas voir la réalité de demain. D'où cette analyse sans fissure de l'amour-passion, et du rôle qu'il joue dans notre société, cette peinture aveuglante qui est, certes, la plus belle chose du livre. L'origine de la passion d'abord : « *L'occasion fait et défait la plupart des liaisons* »... « *Mes passions sont pour moi d'occassion* », cette révolte de l'homme libre contre la loi de l'indifférence fondamentale du choix. Son développement ensuite : « *Comment décrire le besoin de l'être aimé ? La faim, la soif, le manque d'air ne touche qu'une part de nous-mêmes; quand Roberte me manquait, je criais tout entier. Ne plus s'appartenir, ne plus se posséder est la pire des humiliations. C'est pourquoi deux amants qui s'aiment de passion ne peuvent que se détester* ». Et son explication : « *La passion offre au faible l'illusion de la violence, au solitaire, elle fait croire qu'il est mêlé à quelque chose, à l'impuissant, qu'il agit. A ce titre, elle s'apparente à la religion. L'amour-fou est une autre version de l'amour de Dieu* ». Enfin, sa transformation, parallèle à la transformation du monde des rapports économiques, et à la naissance de ce qui, demain, l'aura remplacée, « *la camaraderie de deux êtres qui participent aux mêmes combats, ou collaborent depuis longtemps au même travail, c'est le lien humain le plus riche, il implique aussi la tendresse et la mutuelle pitié* », la camaraderie qui « *exige respect réciproque, confiance et franchise* ». Au lieu que les rapports actuels entre sexes impliquent la plupart du temps mensonge, vilénies, lâcheté, et, à la limite, haine et destruction réciproques.

Voilà donc un livre d'une très grande richesse, et qui fait penser. Ajoutons-y les prestiges d'un style incomparable, d'une pureté littéralement classique. Il faudrait citer ici les scènes du vêlage, du combat de l'homme et du corbeau, de la colère de Milan, qui sont admirables. Vailland, romancier, a tenu les promesses que contenait *Drôle de jeu*. Attendons avec confiance son prochain ouvrage.

JEAN LARTIGUE.

L'ARRET DE MORT, par MAURICE BLANCHOT (*Gallimard*).

A égale distance d'Edgar Poe et d'André Breton, Maurice Blanchot a écrit un petit livre hallucinant dont je ne suis pas loin de penser qu'il est une manière de chef-d'œuvre. Je défie ceux qui le liront avec innocence, je veux dire en faisant confiance à leur imagination, d'échapper à son emprise grandissante, même de pouvoir l'oublier. Dès la première ligne, l'ombre est descendue sur vous et ne se relèvera plus. La présence de l'angoisse, si familière à cet auteur, y atteint la condensation d'un poing de pierre se refermant sur le cœur. On ne respire pas librement dans ces pages, mais, au contraire, à plusieurs reprises, le souffle fait défaut, car il est aux ordres de celui qui parle.

C'est, si l'on veut, un « conte étrange », une « histoire extraordinaire » dans la plus pure tradition imaginaire. Mais tout y est si habilement exposé, si minutieusement imbriqué dans le cours familier de la vie, que l'incroyable devient vrai et le fantastique évidence. L'auteur, du reste, semble vouloir nous convaincre de l'authenticité de ce récit qui, dit-il, « rapporte, en toute clarté, des événements dont tout laisse croire qu'ils ont eu lieu réellement, qu'ils continuent, maintenant encore, à avoir lieu ». Et peut-être, en effet, sommes-nous tout près de croire *sur parole* Maurice Blanchot puisqu'il, physiquement, fait en sorte de confondre celui qui raconte et celui qui *a vu*.

L'idée de la mort ne se sépare pas de la peur ou de cette forme mystique de la peur qui est l'angoisse. Ce n'est pas là seulement une tradition littéraire, mais une attitude de l'esprit humain et une loi de l'imagination primitive. Dès que la mort fait son entrée, l'irrationnel a tous les droits. Parce que la mort, comme le dit Eluard, reste *impensable*. Aussi, celui qu'elle environne, qu'elle frappe, qu'elle habite prend-il aisément un caractère fantastique. Mais combien plus fantastique et tout puissant celui *qui revient de la mort*. Il n'y a pas de thème littéraire plus efficace que celui-là et le Roman Populaire comme le Conte terrifiant l'ont bien compris, qui en ont fait un usage presque constant. Voilà, me semble-t-il, quelques raisons du succès qui devrait normalement accueillir *L'Arrêt de Mort*.

On ne raconte pas un tel livre dont tout le pouvoir d'envoûtement tient dans les éléments qu'il utilise et la façon dont il est mené. Sur un ton secret, comme étouffé par le sable, c'est l'histoire d'une jeune femme qui, par volonté de vie et, on peut le croire, par amour d'un être, ne s'abandonne pas entièrement à la mort, même s'y refuse et, dans un certain sens, triomphe. Mais il ne lui suffit pas de triompher pour elle-même ; elle entraîne avec elle celui qui fut l'objet de cette volonté et celle qui lui servit à la réaliser. Sa résurrection partielle est une horreur qui ne finit pas, car elle enracine la mort au cœur même de la vie quotidienne. C'est, je le sens, rapporter très mal, très imparfaitement l'objet de ce livre, qui, à la vérité, échappe à toute analyse rationnelle. Du moins soupçonnera-t-on tout ce qui peut s'y trouver.

Je le disais tout à l'heure, impossible de ne pas évoquer ici la *Ligeia* de Poe avec qui ma mémoire n'a pas cessé de vivre obscurément depuis l'âge de quatorze ans. Impossible, non plus, de ne pas penser à André Breton, le Breton de la deuxième partie des *Vases Communicants*, de certaines pages de l'*Amour Fou*, mais surtout de ce chef-d'œuvre inoubliable qu'est *Nadja*. C'est le même ton autobiographique, la même volonté de faire passer le merveilleux sur le plan du quotidien, d'incarner le quotidien dans un corps, en apparence, aberrant. (1)

Mais, outre ces deux influences hautaines, j'ai cru en discerner une autre qui aurait davantage la figure d'une parenté spirituelle. A plusieurs reprises, dans ces pages volontairement glacées, j'ai vu passer l'ombre de Joe Bousquet, le veilleur de Carcassonne et plus encore de Monségur. Mais si Bousquet est présent dans *L'Arrêt de Mort*, ce n'est pas tout son style dont le rayonnement est, à certains moments, manifeste, que son étonnant regard. Ce regard qui saisit les objets et les dépose à l'orée de leur vérité ; ce regard qui est la vision morte des yeux grands ouverts — et vivants — qui l'observent. Nul doute que la même austérité effrayante de Bousquet à Blanchot scelle une fraternité.

L'Arrêt de Mort est divisé en deux récits distincts, en progression l'un sur l'autre. Le premier, très simple, très direct, où l'on entre apparemment de plein pied, à la nudité terrible d'un fait divers. L'écriture en est plutôt sobre, volontiers classique. Mais dans la deuxième partie, le style devient plus complexe, le récit plus tâtonnant, comme si le narrateur avait un mal fou à saisir ce qu'il veut exposer. On songe au cheminement tortueux de l'eau dans la pierre, cette eau qui doit ruser avec la matière qu'elle pénètre et qui n'a que le temps pour complice.

En résumé, rien n'est moins clair que cette histoire souterraine, bien que l'auteur ait volontairement dépouillé sa phrase. Mais il a fait la nuit autour de nous, peut-être, pour favoriser ce que d'autres ont appelé une *connaissance approchée*.

Voici donc, de toute évidence, le « frisson dans le dos ». Tout le monde se rappelle cette collection de romans policiers qui parut avant-guerre sous l'étiquette : « *A ne pas lire la nuit* ». Les très médiocres ouvrages qui la composaient pourraient, sans dommage, céder la place à ce court récit, après tout très littéraire, mais où l'épouvante est chez elle et ne vous lâche la main que broyée.

LUC DECAUNES.

(1) « Est-il vrai, demande à peu près Breton, que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? »

LA NUIT N'EST PAS LA NUIT, par André Verdet (*Edition Pré aux Clercs*).

Ecrit par un poète, ce livre est-il un roman, comme le prétend la couverture ? Par sa forme et par son contenu « La nuit n'est pas la nuit », va au-delà du roman. Il y a là un effort réel pour se dégager des conventions. L'odyssée d'un déporté politique à travers l'Allemagne, son séjour à l'infirmerie de Büchenwald, voilà la trame sur laquelle s'inscrit un flux de réflexions, d'évocations poétiques d'un passé heureux, d'une marche intérieure vers la libération. Et autour de cet emmêlement subjectif d'idées, de sensations, de sentiments, autour des descriptions de cauchemar, comme un cadre, viennent s'ajouter les témoignages des compagnons de géhenne. Il n'y a jamais absolue solitude chez l'auteur de « La nuit n'est pas la nuit », mais appuis fraternels, amitiés, naissance d'équipe. Le pire ne peut détruire, chez Verdet, sa confiance en l'homme. Plus moraliste que sociologue, celui qui écrit : « Transporté par sa générosité, le poète résume les tourments de l'heure présente. Puisant ce qu'il faut puiser de toujours actif, de toujours tonique dans le meilleur du passé, il devance aussi le temps », ne peut que s'être voué au service de l'homme. Verdet, par le simple exposé des faits engendrés par le mal politique et social, fait ressortir les raisons communes, d'un caractère universel (je ne dis pas absolu), légitimant une action commune.

A. B. D.

●

LA TERRE LOINTAINE, par Gilbert Sigaux (*Bateau Ivre*).

Le dernier roman de Gilbert Sigaux est un récit délicat, sensible, dont les charmes miroitants rappellent un peu ces beautés de théâtre évoluant aux bougies, dont il est question dans le livre. J'ai pris beaucoup de plaisir à sa lecture. Mais je voudrais seulement porter ici une remarque que j'ai faite. Il m'a paru que le climat général de ce roman avait un ancêtre littéraire. Je l'ai trouvé dans la ravissante et mystérieuse — oui, vraiment, très mystérieuse — préface que Gérard de Nerval écrivit pour les *Filles de Feu*. Nerval y esquisse l'aventure d'un comédien ambulant, l'Illustre Brisacier, qu'une passion amoureuse entraîne sur les pas d'une *beauté de théâtre,* à travers mille déboires. « Que faire maintenant de ce héros abandonné de sa maîtresse et de ses compagnons ? », demandait Nerval sans conclure. Peut-être Gilbert Sigaux y a-t-il répondu indirectement en écrivant ce livre mélancolique où les ombrages d'Ermenonville et les feux secrets de « l'Orient désert » s'unissent, comme un fait exprès, pour aboutir à cette ultime interrogation bien nervalienne : Etre ou ne pas être...

L. D.

ESSAIS ET VARIETES

CIVILISATION TRADITIONNELLE ET GENRES DE VIE,
par André Varagnac (*A. Michel, Editeur*).

Le folklore (l'auteur préfère le terme plus général de « civilisation traditionnelle ») objet d'études assez peu méthodiques et parfois fantaisiste, entre, avec les travaux d'André Varagnac, dans le cadre des disciplines scientifiques. Il n'est pas dans mon intention de minimiser les apports des prédécesseurs, Gaidoz, Saintyves, Van Gennep entre autres, parmi les Français. Mais, bons recenseurs et bons descripteurs qu'ils furent, leurs travaux manquaient d'une certaine rigueur. On n'y voyait point l'unité de conception indispensable à qui veut faire progresser les sciences de l'homme. On n'y voyait point non plus, ce qui est plus grave, un souci de méthode.

« Civilisation traditionnelle » est au folklore ce que l'ouvrage de Durkheim « Les Règles de la Méthode Sociologique » est à la sociologie. Le livre de Varagnac couronne une suite importante de travaux, de mémoires, de résultats d'enquêtes publiés dans des revues spécialisées. C'est une vue d'ensemble des questions majeures qui se posent à l'examen du folkloriste en même temps qu'un exposé des méthodes de travail.

Pour que le folklore devienne une science valablement fondée, il faut allier la méthode statistique à la méthode génétique. Le recensement rigoureux des faits, leur répartition géographique, leur classement doit précéder l'étude de leur genèse, la recherche des déterminantes, le point de jonction ou de rencontre de celles-ci qui fait voir le fait dans son apparente autonomie. Il s'agit ensuite de le relier aux faits concomitants tout en se gardant du piège des analogies faciles. Dans l'étude des traditions, lorsqu'on avance une explication, c'est un réseau incomparablement confus de causes qu'il faut mettre au jour. Mais, en définitive, le comportement de l'homme trouve toujours son explication dans les choses, que ce soit celles du milieu naturel ou celles du milieu social.

Pourquoi cette discipline scientifique appliquée à l'étude des faits appartenant aux traditions populaires est-elle récente ? Pourquoi apparaît-elle juste au moment où les faits qui en sont l'objet tendent à disparaître, ou ont disparu sous nos yeux au cours du dernier demi-siècle ? C'est parce que l'étude de ces phénomènes n'a été possible que dans un climat intellectuel nouveau, celui du progrès général de la science, lequel ne s'affirme que par la dissociation absolue du jugement de réalité et du jugement de valeur. Et c'est justement cette dissociation dans le mode de juger qui, atteignant progressivement toutes les classes sociales, a vidé de toute croyance et de toute véritable affectivité les faits du folklore.

Pour un clerc du XIIIe siècle, par exemple, témoin de survivances rituelles bien antérieures aux premiers âges du christianisme et fort tenaces puisqu'elles se sont manifestées jusqu'à la fin du XIXe siècle, le fait de tradition était intimement lié à un système de valeurs (religieuses au premier chef, parfois juridiques) qui créait un tabou ou entraînait une condamnation immédiate (rites de sorcellerie par exemple). La primauté du jugement de valeur interdisait l'étude scientifique du phénomène. Sa simple description était suffisante.

Varagnac a fort bien vu qu'il y a nécessairement explication à la fois psychologique et sociologique et qu'il existe un système de correspondances entre la technique et l'économie d'une part et le fait de tradition de l'autre. Il a bien vu que le développement des communications, l'industrialisation de l'artisan rural (qui n'est plus qu'un réparateur), l'intervention de la chimie dans l'agriculture, les progrès de la médecine impliquaient la disparition de certaines façons de penser et de juger, façons qui demeuraient les seuls supports valables des faits de tradition populaire. En réalité, l'évanouissement — sous nos yeux — des notions de sacré explique fort bien — sinon totalement — la désaffection définitive du peuple envers des cérémonies qui le rattachaient à un certain ordre surnaturel.

Il n'en est pas moins vrai que cette disparition amène un manque dans l'âme populaire, le sentiment d'une sorte de frustation qui peut être une des causes de l'instabilité des masses contemporaines. La fin de l'âge néolithique sera sans doute historiquement fixée entre 1850 et 19... Nous vivons une période de cassure. Il se peut d'ailleurs, qu'à notre insu, les éléments d'une nouvelle civilisation — traditionnelle à son tour — se constituent çà et là, s'amalgament, s'articulent. Mais je me garderai bien de parler de choses qui, si elles existent en tant que faits de civilisation, échappent encore au plus attentif des observateurs.

Par les ouvertures qu'apporte son livre, Varagnac offre une riche matière aux réflexions de ceux, toujours plus nombreux, dont les méditations ont pour objet la condition de l'homme.

A. BLANC-DUFOUR.

●

BIFFURES, par MICHEL LEIRIS (*Gallimard*).

L'auteur, allant au devant des critiques, exprime sa crainte de voir « Biffures » considéré comme le délayage de l' « Age d'Homme » écrit il y a une dizaine d'années. Crainte injustifiée car, entre les anecdotes d'enfance et d'adolescence, morceaux du miroir brisé des confessions, il y a un extraordinaire

effort d'analyse : 1) les déclenchements d'images et d'idées que provoque la contiguïté des mots (parenté de l'écho, association d'actes attachés à leur signification vraie ou présumée, etc...) ; 2) l'influence du monde extérieur et plus précisément du monde verbal sur le développement de la pensée de Michel Leiris et surtout, et là, je dois insister, sur son comportement social. A un certain moment, l'auteur dit en substance : « je n'ai pas choisi la littérature, c'est elle qui m'a choisi ».

Leiris s'exprime sans théorie préconçue et c'est pour cela que ses propos, dans leur subjectivité absolue, sont des documents psychologiques d'un extrême intérêt. Ce qui me paraît paradoxal dans la position de Michel Leiris, c'est que son analyse s'insère en totalité dans le déterminisme psychologique le plus rigoureux, ou encore dans le « behaviorisme », et se refuse aux mythes de la liberté tels que l'existentialisme tente de les construire. En vérité, rien de plus anti-existentialiste que « Biffures », ouvrage au surplus pas très facile à lire, malgré la rigueur de l'expression ou plutôt à cause de cette rigueur faite de retours, de repentirs, de retouches et de digressions dont la nécessité, au surplus, est commandée par le sujet.

A. B. D.

●

LE PRODIGUE DE LONDRES, par SHAKESPEARE-HENRI GHÉON (préface de Jacques Reynaud) (*Editions Iac, Lyon, 1948*).

M. Jacques Reynaud a eu la pieuse pensée de publier l'adaptation que Henri Ghéon avait tentée voici quelque quinze ans, avec plus de labeur que de génie, d'un texte élisabéthain connu sous le nom « The London Prodigal », qu'une édition de 1605 avait fait paraître sous le timbre de William Shakespeare, mais que les éditeurs modernes et l'ensemble de la critique rejettent dans les apocryphes ; François-Victor Hugo traduisit cette œuvre sous le titre « Le Prodigue de Londres » en la rangeant prudemment dans cette catégorie des faux. C'était le droit de M. Reynaud d'exalter ce travail dans un avant-propos plus empli d'admiration pour un écrivain qui est dans sa période ingrate que d'une vraie et froide science critique. C'était son droit de parler de chef-d'œuvre — nous verrons ce qu'il en est — c'était même son droit à la rigueur de soutenir que ce que Henri Ghéon fit de ce texte informe — ou infidèle — est digne de Shakespeare lui-même : affirmation qui peut tout au plus faire sourire, quelque admiration qu'on puisse avoir pour l'auteur du « Pauvre sous l'Escalier ». Mais je lui dénie absolument, et cela au nom de la simple probité intellectuelle, le droit d'inscrire sur la couverture de ce document le nom de « Shakespeare » auteur du drame, sans prendre soin de le faire suivre ou précéder d'aucune sorte de réserve. Je veux bien qu'il formule dans son avant-propos l'hypothèse que l'original anglais

soit issu de Shakespeare — je n'en crois rien et je dirai pourquoi — mais tout en reconnaissant qu'à une exception près, toute la critique et toute l'édition shakespearienne renie cette œuvre, il se borne, pour tout argument, en un cas d'une aussi extrême gravité, à reproduire un passage du dernier livre de madame Longworth-Chambrun, *Shakespeare retrouvé*. Je ne suis pas suspect d'hostilité vis-à-vis de cet ouvrage; j'ai dit en maint endroit tout le bien que j'en pense et je me suis même sans réticence prononcé pour la thèse du catholicisme de Shakespeare à laquelle je n'attribue du reste ni plus ni moins d'importance qu'elle n'en a pour l'histoire du théâtre. Mais c'est justement parce que j'éprouve pour ce livre une grande admiration et que je l'ai défendu contre ses détracteurs que je me sens plus libre pour dire que sur ce point l'auteur s'est peut-être laissé emporter par son culte de Shakespeare, cherchant à allonger la liste de ses chefs-d'œuvre en lui attribuant — d'ailleurs avec certaines réserves, nous le verrons — « Arden de Feversham » et « The London Prodigal ». Avec une réserve, dis-je, et une prudence dont M. Reynaud n'use point. Car je lis seulement dans les pages de madame Longworth-Chambrun qu'à son sens et compte tenu de l'utilisation par l'auteur du « Prodigue » de proverbes figurant au Manuel de Florio, livre de chevet du grand Will, « Shakespeare lui-même eut la haute main dans cette pièce ». C'est déjà s'avancer beaucoup, mais bien moins que M. Reynaud; et je veux bien à l'extrême rigueur concéder que le grand poète ait quelque peu aidé de ses conseils — comme Pierre Corneille le fit pour son frère — un auteur maladroit qui apporta au Théâtre du Globe alors en mal de pièces une œuvre dont madame Longworth-Chambrun elle-même assure qu'il s'agit d'une « comédie de mœurs à la manière de Ben Jonson ». Mais il y a loin d'ici à expliquer, comme fait M. Reynaud, le prétendu ostracisme des Anglais d'aujourd'hui vis-à-vis de « Prodigal » par une « prévention anticlassique et antiromaine », c'est-à-dire anticatholique, vis-à-vis d'une pièce qu'on nous assure suspecte de « papisme ». En quoi cette œuvre mineure le serait-elle plus que « Roméo et Juliette » avec son frère Laurent ou « Richard II » du Procès d'Essex ?

A la vérité, H.-R. Lenormand me semble avoir assez bien résumé la situation en me disant un jour à propos d' « Arden » qu'il adapta naguère pour la scène : « Cela n'est sûrement pas de Shakespeare; mais il se peut que Shakespeare ait donné à l'auteur des conseils que celui-ci n'était pas capable de suivre ». Ceux qui ont eu l'occasion de lire « The London Prodigal » dans le texte restent glacés devant cet inextricable tissu d'invraisemblances, d'inutilités, de niaiseries, d'esprit prétentieux et de mauvais aloi, de mauvais anglais, et pour tout dire de médiocrité, avec une ou deux scènes presque réussies, qu'est ce texte de troisième ordre. Je conseille vivement à M. Reynaud de lire l'admirable étude de M. Fluchère sur *Shakespeare dramaturge élisabéthain* qui situe Shakespeare dans son époque par l'unicité inimitable de son langage, de sa technique et de ses thèmes. Rien dans le « Prodigue » ne rappelle de près ou de loin la manière du poète, fût-ce celui des œuvres secondaires comme « Périclès ». Qu'on les relise, celles-là : il y a toujours, il y a partout une marque, une langue, un ton, une habileté, une économie de moyens et une certaine douceur — celle de *sweat Shakespeare* — qui ne peuvent pas ne pas trahir le

Stratfordien entre mille. Je ne vois dans le « Prodigal » qu'un triste gâchis sur un sujet magnifique, à peine le monstre d'une pièce de Ben Jonson, cahotique et gratuit, rudimentaire et sans écriture, où le caractère même du héros est à peine entrevu, ce Mathieu Flowerdale, fils prodigue qui se dévoile et qui est peu à peu ramené sur le droit chemin par les efforts patients de son père et de sa femme. Non, ne mêlons pas Shakespeare à cette lamentable aventure. Je ne voudrais pas faire la moindre peine à M. Reynaud qui nous a donné bien des travaux utiles sur le théâtre et qui, n'en doutons pas, fut entraîné ici par le zèle du thuriféraire de Ghéon. Mais il y a des génies auxquels il n'est pas permis d'attribuer à la légère des œuvres sans acte de naissance et dont la haute paternité ne s'impose point de par leur facture. Et puis il ne nous appartient point, à nous autres Français, de prendre aussi vite la responsabilité d'une initiative tellement grave au sujet d'une œuvre que nous n'abordons généralement que par le biais des traductions.

Si je ne puis dire que l'adaptation de Ghéon est plus digne de Shakespeare que l'original, si je ne puis assurer qu'il n'a pas encore compliqué les sinuosités et les obscurités du texte et, par contre-coup, réduit le rôle du héros et le ressort dramatique si mal administré par l'Anglais anonyme, du moins n'irai-je pas jusqu'à dire qu'il n'y ait pas eu intérêt, pour servir la mémoire de Ghéon, à livrer ce travail au public. Cet effort n'aura pas été inutile s'il aide à faire mesurer combien dans toutes les parties de l'art dramatique, le poète d' « Hamlet » dépassait ses contemporains, même les plus habiles.

PAUL ARNOLD.

●

LE COMTE DE SAINT-GERMAIN, par PAUL CHACORNAC (*Chacornac, Editeur*).

Si le nom du Comte de Saint-Germain est connu d'un assez large public, ce qu'on sait de lui généralement, se réduit à quelques anecdotes plus ou moins authentiques. Sa célébrité tient surtout au mystère de sa naissance, à l'extraordinaire longévité que lui ont attribué certains de ses contemporains, et à une légende qui en fait un surhomme encore vivant de nos jours et représentant, pour l'Occident, d'un « pouvoir occulte » qui dirigerait les destinées de l'humanité. Avec patience et circonspection, M. Paul Chacornac a amassé sur la vie et la légende de ce personnage étrange, une vaste documentation dont profite amplement la solution qu'il nous propose au sujet de son héros énigmatique. De celui-ci, en effet, on ignore la famille, la date et le lieu de naissance ; on ignore tout de sa vie jusqu'à la quarantaine (âge que lui reconnaissent les premiers témoins qui parlent de lui) ; on n'est pas certain des différents noms qu'il

a portés ; enfin, on ne sait quel crédit accorder aux auteurs qui prétendent fixer la date et le lieu de sa mort. Dans ces conditions, l'auteur a dû se borner à retracer la vie du Comte de Saint-Germain depuis le moment où il apparaît au grand jour de la vie publique, jusqu'à sa mort supposée ; après quoi, il passe en revue les diverses opinions émises sur l'origine et la légende du « noble voyageur ». Toute cette partie témoigne d'un grand souci d'objectivité avec une érudition qui n'accepte rien de seconde main ; ce qui est moins heureux, c'est la sécheresse toute stendhalienne de la forme, et aussi certains détails qu'il aurait fallu sacrifier à l'avantage d'un récit plus ramassé et plus nerveux.

Une troisième partie est consacrée à la vie « posthume » du Comte de Saint-Germain : il s'agit de la légende du « Maître immortel », depuis les premières allusions parues dans les journaux de l'époque, jusqu'aux affirmations fantastiques et péremptoires des occultistes et des théosophistes. Arrivé à ce point, le lecteur possède sur le sujet, une information qu'il pourra difficilement augmenter, car elle est le fruit de quinze années de recherches où figurent presque tous les pays de l'Europe. Il reste à résoudre deux énigmes : l'origine historique, c'est-à-dire, qu'elle était l'origine du personnage connu entre 1745 et 1784, sous le nom de Comte de Saint-Germain ? et une autre énigme : que signifie la légende formée autour de son nom ?

Selon son dernier biographe, le Comte de Saint-Germain serait un fils naturel de la reine Marie-Anne de Neubourg, épouse de Charles II d'Espagne, et de Jean-Thomas Enriquez de Cabrera, comte de Melgar, Amirante de Castille. Cette hypothèse apparaît de beaucoup la plus satisfaisante, car bien des points obscurs se trouvent expliqués par cette origine et sa parfaite cohérence peut s'autoriser des propos tenus par le mystérieux comte lui-même.

Pour aborder l'autre énigme, l'auteur passe en revue les personnages auxquels les traditions orientales et occidentales ont attribué le privilège de longévité et il conclut que cette longévité est avant tout le symbole de la permanence d'une fonction spirituelle. Le comte de Saint-Germain a-t-il exercé une telle fonction ? La meilleure raison de le croire est sans doute qu'il n'y a pas de légende qui ne renferme une part de vérité et qu'il a bien fallu des motifs particuliers pour qu'on attribue un rôle spirituel et une longévité exceptionnelle au Comte de Saint-Germain plutôt qu'à tel ou tel autre personnage aussi problématique que lui. C'est en tout cas, la seule raison de le croire, car dans aucun recoin connu historiquement de cette existence mouvementée, M. Paul Chacornac ne nous découvre un indice plus convaincant que la simple qualité de franc-maçon. Il est vrai que cette existence garde continûment et entièrement un caractère d'irréprochable noblesse, celui-là même qu'on attendrait d'un homme investi d'une haute fonction spirituelle, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus évident dans ce portrait en clair-obscur, tracé avec minutie sur une vaste toile.

RENÉ ALLAR.

DO KAMO, La Personne et le Mythe dans le Monde Mélanésien, par MAURICE LEENHARDT (Collection « La Montagne Sainte-Geneviève ») (*Gallimard, 1947*).

Cette remarquable étude nous introduit, par le biais du langage et des particularités d'une syntaxe désuète, au cœur de la mentalité mythique des Canaques. Le Mélanésien ne fait pas de distinction nette entre la vie et la mort. Après son décès, l'homme continue à vivre au lieu même de son existence (le village fait partie intégrante de sa personnalité); il change simplement de forme, il devient un *bao*, forme mythique de l'être humain qui s'insère dans la vie quotidienne. N'étant séparé du vivant par aucune « distance » spaciale ou spirituelle, il n'évoluera que difficilement vers le héros et vers le divin; et de fait, dans les milieux mélanésiens les plus primitifs, la notion de Dieu ne s'est pas développée. La notion de *bao* (puis de divin inférieur) se confond avec la topographie, puisque là où le mort repose, le rocher, l'arbre, la terre où il a pourri font corps avec lui : il y a participation titale. « L'austro-mélanésien vit indéterminé dans l'enveloppement de la nature. Il ne se répand pas dans la nature; il est envahi par elle. C'est au travers d'elle qu'il se connaît ». Cette observation sur le mode de préhension de l'individu à mentalité mythique permettra à M. Leenhardt d'échaffauder toute sa théorie originale du totémisme et du mythe : l'individuation n'existant pas, l'homme ne se connaît pas en tant qu'individu opposé au monde mais en tant que parcelle d'un monde avec lequel il fait un en une parfaite homogénéité. Car « cette identité est vécue par lui, et non perçue » seulement. D'où une identité, évidente pour le Canaque, entre les espèces et les époques, spécialement entre les générations. Le temps n'existe pas plus que l'espace : il y a confusion entre l'individu actuel, ses parents totémiques, ses ancêtres réels ou mythiques et son totem même. L'auteur appelle cela le « cosmomorphisme » antérieur à l'anthropomorphisme. Dans la langue même cette assimilation se traduit par la syntaxe, la forme duel (qu'ont connu les anciens idiomes indo-européen, le grec et le sanscrit) par laquelle s'affirme la relation indissoluble — l'identité mythique — entre deux hommes : *duaeri* désigne le couple grand-père - petit-fils, c'est-à-dire « la paire petit-fils ». Cette entité inconcevable pour nous est née de l'inexistence de plans de générations. De telles parités socio-mythiques sont à la base de la société mélanésienne et assurent sa continuité infinie que symbolise le totem et l'autel de l'ancêtre déifié ou non qu'incarne aujourd'hui le chef à la fois son descendant et son identique. Par des formules traditionnelles tissées dans des discours qu'il prononce aux grandes occasions, le chef transmet et revivifie la parole de l'ancêtre. « La parole est pareille à la substance sociale du c'an »; elle est cette substance sociale même; car la parole (*nô*) est à la fois acte et pensée; elle est le Verbe, « puissance de manifestation essentielle de l'être qui actualise le temps mythique et la révélation mythique; elle perpétue la vie du clan. Le Canaque n'a pas de mot qui réponde exactement à notre concept appauvri et technique de parole.

Nô désigne au fond le mythe par le biais duquel il saisit la réalité humaine. Et il nous fait remonter à la source vive de la mythologie. L'auteur étudie parallèlement la désagrégation de cette mentalité mythique, l'effort d'individuation du Canaque qui le contraint souvent à recourir au mythe pour appréhender la connaissance rationnelle. Ainsi il peut conclure que la mentalité mythique n'est qu'un mode de connaissance d'aspect affectif (ce qu'on veut connaître doit être *vécu*) : « le mythe est senti et vécu avant d'être intelligé et formulé. Il est la parole, la figure, le geste, qui circonscrit l'événement au cœur de l'homme, émotif comme un enfant, avant que d'être récit fixé » et figé. C'est dans cet aspect vivant du mythe qu'est sa différence avec les mythologies antiques. Ce livre abondant, impossible à résumer, apporte de grandes lumières sur ces questions primordiales ; on est à la source de la connaissance humaine, à la source du langage et de la poésie.

PAUL ARNOLD.

●

CAHIERS D'ART, numéro unique de 1947.

Cette luxueuse livraison marque un progrès très net sur le numéro de 1946 et l'on peut dire qu'il serait difficilement possible de réunir des textes et des illustrations d'un plus grand intérêt tant au point de vue littéraire qu'au point de vue artistique. Christian Zervos a parfaitement réussi une formule de revue où il est sans concurrent. Signalons tout particulièrement une très complète réunion de textes poétiques de l'Egypte ancienne, textes des Pyramides, Livre des Morts, Chants d'Amour, Hymnes et Contes. C'est le seul recueil existant en français et contenant pratiquement tous les textes importants. Un très beau poème de René Char, « Le Thor », illustré par Georges Braque autour de l'écriture du poète. Une traduction de poèmes de Parménide, par Yves Battistini. Un brouillon de la « Saison en Enfer » de Rimbaud. Des extraits du Cahier de Georges Braque et de nombreuses reproductions de ses œuvres. Une lettre inédite d'Apollinaire. Et enfin un ensemble très remarquable, biographique et iconographique, sur Vincent Van Gogh, avec des extraits de ses lettres.

P. G.

ETUDES MEDITERRANEENNES

LE CATHARISME, par Deodat Roché (*Institut d'Etudes Occitanes*).

Le Manichéisme ancien est maintenant bien connu du grand public grâce aux travaux de M. C.-H. Puech ; le Manichéisme moderne, c'est-à-dire le Catharisme, l'est beaucoup moins. Les « Journées de Synthèse historique », organisées à Paris par M. Varagnac, le Congrès d'Etudes Cathares, qui s'est tenu à Ussat, en août dernier, avaient bien apporté des précisions nouvelles sur la question du Manichéisme médiéval, mais on attendait un ouvrage d'ensemble sur les rapports que l'ancien Manichéisme entretient avec le nouveau. Celui de M. Roché résoud à peu près tous les problèmes posés par les érudits. Il établit, par les textes, que l'Albigéisme a procédé du Manichéisme primitif, en passant par les Pauliciens et les Bogomiles, sans solution de continuité, à condition, il est vrai, d'interpréter leur Dualisme dans un sens relatif. Il pense que le Dualisme professé par l'Esotérisme Manichéen et Albigeois n'était ni radical, ni absolu, mais qu'il était lié au monde des phénomènes, ou de l'illusion, et inhérent à la manifestation concrète. En dehors des problèmes soulevés par la Métaphysique Cathare, M. Roché apporte sa solution à diverses questions controversées. C'est ainsi qu'il nie — avec raison, semble-t-il — le caractère sacramentel du « consolamentum », et que, pour lui, l' « Endura », ou suicide mystique, dont beaucoup d'auteurs ont tiré argument pour accentuer le caractère anti-social d'une doctrine qui risquait de « dépeupler le monde » (sic), n'aurait fait son apparition qu'à la fin du XIII[e] siècle, au moment où la secte, démoralisée par les persécutions et déjà décadente, ne se survivait plus guère que dans la région d'Ax-les-Thermes, autour de son dernier ministre, Pierre Authier.

L'ouvrage de M. Roché, le dernier paru sur le Catharisme, est aussi le plus complet et, bien que certaines de ses positions demeurent discutables, l'un de ceux qui trahissent le moins la vérité. Sans doute parce que les découvertes des Philologues dans les Bibliothèques, et celles des Archéologues dans les grottes d'Ornolhac et d'Ussat, y ont été exploitées avec beaucoup d'intelligence et de méthode.

RENÉ NELLI.

LA DEESSE SYRIENNE, par LUCIEN DE SAMOSATE ; traduction nouvelle avec prolégomènes et notes, par MARIO MEUNIER (*Editions Janick*).

Que ce traité *de la déesse syrienne*, que cette sorte de guide du sanctuaire d'Hiérapolis dédié à la terrible Atargatis, qui participe de l'Istar babylonienne, de l'Astarté phénicienne, de la Grande Mère phrygienne, de l'Isis égyptienne et de l'Aphrodite grecque, soit ou non du sceptique Lucien de Samorate, il constitue un précieux document d'histoire religieuse et les spécialistes ont pu constater que ses descriptions étaient conformes à ce que nous connaissons par ailleurs. Alors que Plutarque, dans son « Isis et Osiris » par exemple, s'efforce de donner des rites et des mythes, une interprétation métaphysique, Lucien se contente de décrire minutieusement ce qu'il dit avoir vu ou entendu, en insistant sur tout ce qui est curieux, étrange, archaïque ou pittoresque. Cela nous vaut toutes sortes de détails sur les rites érotiques ou magiques de ces cultes orientaux assez inquiétants : prostitution sacrée des deux sexes, danses extatiques avec effusion de sang, éviration des Galles, phalles géants dressés dans les propylées, comme les deux colonnes du Temple de Jérusalem, et sur lesquels montent, sept jours de suite, d'audacieux stylites, pèlerinages aux lacs, comme dans nos montagnes, et statues plongées dans l'eau, bûchers du printemps, poissons et colombes sacrées, statues qui rendent des oracles en se couvrant de sueur ou en obligeant les porteurs à se mouvoir dans tel ou tel sens, offrandes des cheveux de jeunes gens, tatouages rituels, etc... Rites dont beaucoup se retrouvent en beaucoup d'autres lieux, et notamment sur les diverses rives de la Méditerranée, qui témoignent d'aberrations indéniables, mais qui, de l'aveu de ceux qui les ont étudiées, comme les savants Cumont, Graillot, le professeur Lagrange, procédaient également d'idées élevées : désir de s'unir à la divinité, de lui offrir un sacrifice, de se consacrer, de s'affranchir de la matière, de participer à la vie universelle, de se préparer à une vie future où il n'y a ni mâle ni femelle, de ressusciter comme le blé tranché par la faucille, de trouver Aphrodite Uranie par delà Aphrodite terrestre. Evidemment, qui veut faire l'ange fait souvent la bête, et le moins qu'on puisse dire c'est que de telles ferveurs ont besoin d'un sérieux contrôle. Mais Rohde n'a-t-il pas montré, dans sa « Psyché », que c'est dans la pratique des danses extatiques, des « orgies », qu'a pu naître ou se fortifier la foi à l'immortalité de l'âme ?

ÉMILE DERMENGHEM.

LES DEUX FEMMES DE MOULAY ALI, Scènes de la Vie Marocaine, par PIERRE FÉLINE (*Baconnier, Alger*).

Pour exprimer une longue expérience de la vie marocaine et fasie, Pierre Féline a choisi la méthode la plus directe et la moins systématique. Aussi loin que possible d'un traité en forme, d'un guide ou d'un essai classé, son livre n'en décrit ou suggère pas moins les divers aspects de cette vie. C'est un recueil de récits à peine romancés, de tableaux nuancés mêlés à des études très aérées sur l'art, l'arabesque, la musique.

Les uns et les autres, par touches juxtaposées, par approximations successives, font saisir sur le vif la saveur même de la ville de Moulay Idriss, dont les habitants sont si contents qu'ils disent : « Si le paradis est sur terre, il est à Fès. S'il est au ciel, il doit être au-dessus de Fès. S'il est sous terre, il doit être au-dessous de Fès ».

D'une traduction d'un poème marocain par P. Féline, Paul Valéry tira une phrase fameuse, celle qu'il place, dans « Eupalinos », sur les lèvres de Socrate évoquant la beauté d'Alcibiade : « En le voyant, on se sent devenir architecte ».

P. Féline nous suggère toute une philosophie de l'ameublement quand il décrit les entrelacs sans fin qui se multiplient et se régénèrent d'eux-mêmes sur les tapis, les tentures, les broderies, les portières, les zellijes de faïence, les stucs et les boiseries. La vue de ces arabesques toujours renouvelées, reflet de l'universelle impermanence de tout ce qui n'est pas Dieu, amène le repos dans l'âme. Les Grecs et les Occidentaux tendent à concevoir Dieu comme un géomètre, un architecte qui construit le monde selon des lois. Les musulmans tendent à le concevoir comme la seule réalité sous-tendant toutes les apparences.

Le rythme flexible des arabesques est d'ailleurs le même qui fait onduler la mélodie. La mélodie arabe ne manque pas d'accompagnement, à vrai dire, elle l'exclut ; elle tient à rester libre, à se développer selon ses divers modes (il en subsiste une dizaine), tout juste sous-tendue par un dessin rythmique qui se déroule indépendamment d'elle, se pliant parfois à elle pour s'en dégager bientôt. Rythme que les combinaisons de coups forts ou faibles, sourds ou secs, longs ou brefs, permettent de varier considérablement.

Le même mélange de sensualité et de mystique se retrouve dans l'arabesque, dans la musique, et jusque dans l'ordonnance des jardins. Comme l'a noté un jour M. Massignon, le jardin musulman, au lieu de s'ordonner du centre à la périsphère dans une idée de domination de la nature, est tourné vers le centre et nécessairement clos. Et ses murs élevés protègent moins contre les indiscrétions de l'extérieur que contre les distractions du dedans.

E. D.

SUR NERVAL

NERVAL EN 1949

Aucun centenaire, aucun anniversaire nervalien ne tombe sur cette année. 1849 n'a été marqué ni par un événement important dans la vie de Gérard, ni par la publication d'une œuvre majeure. Mais Nerval, désormais, est de ceux qu'on peut célébrer sans prétexte de date, parce qu'il est, entre tous, celui à qui on revient toujours quand une fois on a connu sa présence. On peut être d'avis fort divers sur l'œuvre de Nerval, l'interpréter de cent façons, imaginer que tout, chez lui, est ésotérisme, ou que tout est singularité mentale, ou qu'il est d'abord un écrivain, ou d'abord un homme hanté par les souvenirs et les fantômes. Qu'importe ! Il reste ce visage de la photo de Nadar, qui est probablement le portrait le plus révélateur d'un homme que la chambre noire ait jamais emprisonné dans sa nuit. Il reste que Nerval, c'est ce visage-là, ce regard intelligent, un peu inquiet, surtout bon et humble. C'est ce collier de barbe mal soignée, cette calvitie si peu ressemblante aux crânes chauves de la bourgeoisie Louis-Philippe, cette pauvreté si digne et cependant si simplement offerte à qui veut voir. Ce sont ces mains encore, oisives et lasses, posées sur ses vieux genoux de vagabond, de ces mains dont on dit que l'ouvrier au repos « ne sait que faire ». Il a plein la tête de travail à donner à ses mains, des livres et des livres à écrire encore, mais non, il reste là, immobilisé dans cet instant de pose devant le photographe, qui pourrait être n'importe quel autre instant, car quelque chose encore le fige,

le fixe, quelque chose que sa langue, la plus subtile du monde, ne saurait nommer. L'infortune ? C'est trop peu dire. Le sacré ? C'est l'un de ces grands mots qu'une pudeur lui interdit. La mort ? Oui, elle est là depuis longtemps, compagne de sa vie depuis les les années lointaines où il s'amusait de la surface du réel ; elle ne l'a plus quitté, il en est venu à aimer ce compagnonnage avec la mort, bientôt il répondra à son appel.

Cette image, qu'on ne redécouvre pas, quand c'est la centième fois, sans recevoir le choc que donne au cœur la soudaine apparition du destin sur un visage d'homme, cette image n'est pas celle d'un héros, d'un demi-dieu. La fascination qu'elle exerce ne ressemble guère aux prestiges de la beauté, de la force, du génie, ou d'une tragédie exceptionnelle. Baudelaire, même pitoyable en ses dernières années, Balzac toujours plus grand que nature malgré sa petite taille, Rimbaud le mauvais ange, et Nietzsche hagard, et Claudel impérial, et Bloy si doucement habité par la fureur, tous ont des masques qui en font des êtres d'exception. Pas Gérard. Lui, la fatalité qui l'a atteint lui a laissé les traits de l'un de nous. Ce n'est pas une fatalité romantique, ni celle des illustres phtisiques comme Maurice de Guérin, ni celle des pauvres acteurs de leur propre orgueil comme Barbey d'Aurevilly. Non, la fatalité ne l'a point réduit ou élevé au rang de victime sur l'un de ces échafauds du malheur qui ont toujours l'air de tréteaux. Elle l'a traité comme elle nous traite, nous autres, pécheurs et gens du commun, sans nous mettre à part, sans nous rendre ni tragiquement splendides ni magnifiquement misérables. Les autres prédestinés du tourment sont mis en évidence, Gérard demeure aussi modestement invisible dans le désastre que dans le bonheur, qu'il eut parfois en partage, mais sans éclat, sans qu'éclatent les cadres.

Il n'a jamais pris aucune des attitudes du héros. C'est qu'il était naturellement héroïque, et que sans doute il ne se douta jamais que son héroïsme pût être admirable. Il n'en demandait pas tant. Il demandait des choses très simples : de rester lucide quand de toutes parts l'assaillait l'ombre, et de transcrire dans le langage le plus apaisé, le plus inoffensif en appa-

rence, ce qu'il pouvait apercevoir du mystère de la vie et de la mort, du mystère de l'amour, du mystère de la musique qui est consubstantielle à l'âme. Les ruses du démon qui était spécialement chargé de harceler cet être pur n'eurent jamais sur lui de prise bien profonde. Il cédait à la passion d'une dévorante curiosité intellectuelle, mais il était d'une fabrique trop fine pour se laisser captiver longtemps aux pouvoirs de son admirable intelligence. Il s'inventait des félicités et des féeries, sans toutefois s'emprisonner dans le monde de ces rêves. Son sens religieux, qui lui rendait séduisants tous les symboles, tous les arcanes d'un ésotérisme vite assimilé, lui interdisait de prendre tout à fait au sérieux ces impostures. Et il se moquait des métaphysiciens comme, pensionnaire des maisons de santé, il devait sourire des médecins et de leurs définitions.

La légende, longtemps, a caché sa vraie grandeur. On l'a fait un peu mièvre, un peu aérien, trop charmant. Ou bien on a récrit toute sa vie sous l'impression ténébreuse de sa fin, dans la lueur sinistre de l'impasse de la Vieille-Lanterne. Vinrent ensuite les graves exégètes, qui crurent avoir tout expliqué quand ils démontrèrent que Nerval avait composé ses poèmes des souvenirs de sa vie, ou que, puisant sans vergogne dans les ouvrages imprimés endormis aux rayons des bibliothèques, il avait mélangé leurs ingrédients empruntés comme on mesure les proportions d'un philtre. Les psychiâtres aussi eurent leur mot à dire, et nous fûmes invités à ranger Gérard dans telle catégorie d'aliénés, changeante d'ailleurs selon les modes variables des écoles médicales. (Et je ne dis pas cela pour le livre récent de Sebillotte : *Le secret de Gérard de Nerval* (1), qui est, au contraire, le premier ouvrage à user avec discernement des méthodes psychiâtriques et à respecter un poète qu'il ne confond jamais avec un être mutilé par la démence).

Encore une fois, qu'importe ! Qu'importent nos commentaires et nos analyses documentées. Gérard leur échappe comme il échappa, vivant, à d'autres entreprises attentatoires à sa liberté. On énumère ses

---

(1) Chez Corti.

sources, ses lectures, les progrès de sa maladie. On a raison, si c'est une manière d'approcher cette vérité en lui qui n'est du ressort ni de la psychologie ni de l'exégèse littéraire. Quand on aurait décelé toutes les références livresques qu'il est possible de trouver à chaque page de son œuvre, cette œuvre serait intacte encore dans ce qui n'appartient qu'à elle et qui lui vaut, depuis un bon quart de siècle, d'avoir pris une surprenante importance. Quand on reconstituerait tous les liens qui rattachent ses inventions aux faits vécus par lui, il resterait toujours cet homme unique, Gérard de Nerval, unique et proprement inexplicable, même s'il n'est en rien un « monstre ».

Cet homme, cette œuvre, il ne s'agit pas de discerner comment ils se formèrent, mais de saisir ce qu'ils ont à nous dire. La renaissance nervalienne, amorcée par les symbolistes, accomplie par le surréalisme, confirmée ensuite, n'a rien à voir avec un de ces retours de renommée qui sont dus à la curiosité des érudits. C'est vraiment une renaissance, parce que Nerval ne « survit » pas à la façon des glorieux écrivains, il revit, il est accordé à notre temps pour être parti en éclaireur sur les mêmes routes de nos départs, à travers les mêmes forêts de nos tâtonnements. Il faudrait peut-être dire pourquoi, en quoi, il nous est devenu si spontanément un frère. Il faudrait peut-être ne pas le dire, car une fraternité vraie est chose des profondeurs silencieuses, qui se vit et ne s'exprime pas, ou qui ne s'exprime que par un sacrilège.

Oui, je crois qu'il n'est d'autre hommage que taciturne à la mémoire de ces héros qui ne l'ont pas été dans le geste et le bruit, mais dans le combat spirituel. Seule est valable une parole : celle du poète, la parole d'un homme qui y joue son destin, son salut, d'un homme qui a eu ce plus rare des courages de ne jamais prononcer un mot plus fort qu'il ne fallait.

ALBERT BÉGUIN.

SUR LA PELOUSE DE MORTEFONTAINE

Au moment de parler de *Sylvie*, la tentation est grande pour un fervent de Nerval de se borner à redire le mot de Maurice Barrès : la « divine *Sylvie* » et de s'abandonner en silence au charme de la nouvelle, comme la Psyché de Prud'hon à la fuite de son lit de nuages. Je voudrais pourtant, avec le plus pieux respect pour le mystère nervalien, relever dans ces quelques pages les intentions, les allusions voilées, les secrètes correspondances qui forment comme un contrepoint à la mélodie suave du récit ; montrer, transparaissant derrière la lumière féérique, la buée de rêve ou la simplicité charmante des scènes et des tableaux, le tourbillonnement incessant de quelques images, toujours les mêmes et toujours changeantes, symptômes et expression des rêves qui obsédèrent Gérard et qui impriment aux battements de son cœur un rythme si souvent pathétique.

Si la lecture de *Sylvie* semble révéler que l'inspiration et l'imagerie, si j'ose dire, en sont commandées par une sorte de préoccupation du groupement ternaire, on craint de céder avec une complaisance excessive au démon de l'hypothèse en voulant y voir l'influence des spéculations pythagoriciennes et des songeries cabalistiques familières à l'auteur (1). Bien que, dans la lettre qui sert de préface aux *Filles du Feu*, visiblement tissée des mêmes fils que *Sylvie*, il se réfère, comme à un modèle idéal, aussi bien qu'à la *Divine Comédie* de Dante, au *Songe de Scipion*, rempli, comme on sait, de considérations mystiques sur l'harmonie des sphères et les vertus des nombres.

Qu'au cours du récit, Gérard se retrouve par trois fois, avec trois partenaires différentes, au château « près d'Or-

---

(1) Cf. Jean Richer : *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (Paris, Le Griffon d'Or, 1947), notamment ch. III).

ry », que la mélancolique histoire d'Adrienne et l'idylle avec Sylvie se développent en trois temps, le souci d'assurer la progression de l'intrigue et de ménager l'intérêt peut suffire à l'expliquer; l'ordonnance d'une œuvre d'art n'obéit pas uniquement à des intentions symboliques. Mais voici qui est au moins curieux. A partir du moment où le souvenir d'Adrienne, la sylphide, le prototype idéal, ramène Gérard à Loisy, le fantôme d'amour qu'il poursuit se manifeste sous trois aspects, inégalement accusés, inégalement éclairés, mais également révélateurs: celui de l'étoile de théâtre, celui de la religieuse et celui de l'amazone ou de la chasseresse. Et les deux mouvements de son âme sur lesquels se fonde l'économie de la nouvelle: l'effroi devant le mystère des ressemblances et le recours aux émois et aux souvenirs de l'adolescence, sont accompagnés, comme en sourdine, par l'écho d'une autre préoccupation, capitale dans sa vie intérieure, le souci de son salut éternel.

I

Sous des formes diverses, l'énigme des ressemblances s'est imposée de bonne heure et avec force à l'imagination amoureuse et, en étroite liaison avec elle, à l'inquiétude mystique de Nerval. Le problème qu'elles semblent poser est au cœur de ses méditations et de ses hantises. Bien avant que l'aile des délires ne l'eût frappé, le sort lui avait présenté, incarnée dans Jenny Colon, la dame « blonde aux yeux noirs », la dame du temps de Louis XIII, que son rêve évoquait à la fenêtre d'un château de briques à « coins de pierre » que peut-être il avait « déjà vue », songeait-il, « dans une autre existence » (2). Dans cette fantaisie avouée comme telle, mais non sans arrière-pensée, apparaissent déjà le cadre de l'intrigue et la figure d'Adrienne et s'ébauche aussi la solution qu'il donnera au problème qui l'inquiète. Les âmes émigrent d'un corps à un autre; il n'est qu'un éternel présent. Notre enveloppe de chair nous condamne à le voir réfracté en moments successifs comme notre chute dans la matière fait paraître nos amours multiples et changeantes. Quelle grossière erreur ! Pour qui a su pénétrer jusqu'au monde des essences, accéder à la connaissance de l'univers véritable, toutes s'adressent à l'unique, à l'immortelle bien-aimée. Les yeux aveuglés des profanes peuvent bien ne voir dans les ressemblances que présentent des visages de femmes différentes que les jeux d'un hasard capricieux; pour l'initié, elles sont des appels du destin, d'irrécusables indices de l'identité foncière de toutes les femmes aimées. Les deux premiers vers d'*Artémis* sont l'expression hermétique de ces vues:

(2) *Fantaisie : Annales romantiques*, 1832.

La Treizième revient... c'est encor la première

Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment...

Conception ésotérique du temps et de l'amour et mystique des ressemblances, innées peut-être chez Nerval, mais dont il a reçu la formule des disciples de Pythagore, des néoplatoniciens, de l'orphisme, d'Apulée; qu'il retrouve chez les poètes et les théosophes allemands; où l'ancre son expérience personnelle, et que la déesse Isis elle-même a pris soin de justifier en lui révélant que les femmes qu'il a aimées n'étaient que les masques successifs qu'elle avait pris pour se manifester à lui (*Aurélia,* 2me p^ie^ C. V). Mais ni cette révélation ni des garants aussi anciens et aussi considérables ne peuvent triompher d'un sentiment qui se développe en son âme parallèlement à cette croyance. Dans les ressemblances il ne cesse de voir le signe d'une fatalité ambiguë, un agent de damnation aussi bien que de salut.

Sylvie, histoire de sosies, est l'affabulation de ces idées et de ces craintes. Aurélie, la belle actrice parisienne dont le narrateur est épris, est-elle, n'est-elle pas la même que la jeune châtelaine qu'un soir, au temps de son adolescence, il couronna de lauriers au centre d'une ronde rustique, sur la pelouse de son château ? Le baiser qu'elle lui donna, selon les conditions du jeu, l'avait jeté « dans un trouble inconnu », mais il ne la revit qu'une fois, et sans l'aborder; l'année suivante, elle s'enfermait dans un couvent. « *Et si c'était la même ?* »... Roman mélancolique, aventure piquante; en elle-même qu'a-t-elle de si dramatique ? Mais c'est, transposée, une aventure mi-réelle, mi-intérieure, de Gérard, et du coup, atmosphère, diapason, tout change; tout se charge de mystère; les plans reculent, s'approfondissent. Ecoutons-le quand une brusque remontée de ses souvenirs lui a révélé dans la ressemblance des deux figures l'origine de sa passion pour Aurélie: « Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !... *Il y a de quoi devenir fou !*... C'est un entraînement *fatal !*... » Au retour du bal de Loisy, il se jette aux pieds de sa petite amoureuse d'autrefois avec ce cri suppliant: « *Sauvez-moi !* » Et c'est avec les accents de l'angoisse qu'il demande à Sylvie de chanter la même ballade qu'Adrienne dans le même château: « Que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et *en chasse l'esprit qui me tourmente,* fût-il divin ou bien *fatal !* » Quels grands mots ! Quel désarroi ! on dirait d'un cas de possession et d'une demande d'exorcisme ! La nature de son sentiment pour Aurélie ne saurait expliquer un pareil bouleversement. Il l'a vue sans jalousie dans la compagnie d'un jeune homme qui paraissait avoir ses faveurs; les bruits qui courent sur son comportement le laissent dans une entière indifférence; c'est une « image »

qu'il poursuit — « et rien de plus » (*Sylvie,* c. 1), déclare-t-il non sans sourire lui-même de l'excès de son platonisme. Serait-ce la dégradation supposée d'Adrienne, cette fleur de pudeur et de grâce, cette « vierge des saintes amours » (3), qui l'émeut à ce degré ? La réaction demeurerait hors de proportion avec ce qui la cause. Non ! L'« inconnu » qui l'attire *dangereusement,* le « *spectre funeste* » qu'il supplie la jeune paysanne d'écarter de sa vie, *c'est l'obsession même de cette ressemblance. Sylvie* a été écrite entre le séjour de Gérard chez le Docteur Dubois, en 1851 et son internement à Passy chez le Docteur Blanche en août 1853 — dix ans après la mort de Jenny Colon, alors que l'exaltation mystique de son ancien soupirant l'avait placée au ciel. Il y allait de tout pour lui dès ce moment.

Cette obsession atteint son paroxysme dans les visions et les délires d'*Aurélia.* La croyance au « double » que le voyage de Gérard en Orient est venu renforcer, s'y mêle pour la porter jusqu'à l'épouvante. Un des délires de Gérard lie étroitement la figure d'Aurélia au souvenir de l'aventure du calife Hakem (4) où la terreur du « double » se combine avec une histoire de sosies ! Nerval raconte que la chute qui a marqué le début d'une de ses crises a eu lieu sur la tombe même d'Aurélia; un esprit, vêtu en prince oriental, se tourne vers lui, une arme dans la main et, dans cet étranger, il croit reconnaître son âme à lui, Gérard, sortie mystérieusement de son corps. « Etait-ce le *double* des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent « Ferouër » ? Sur cette idée son esprit travaille. « *L'homme est double !* » Nous avons tous en nous-même un semblable... Lequel est notre bon génie ? Lequel est le mauvais ?... Cette vision, dit-il, lui fait comprendre qu'Aurélia n'est plus à lui; on célèbre sous ses yeux les noces mystiques de la jeune femme avec l'« *autre* » — et tous ceux qui viennent consoler Gérard lui paraissent *se dédoubler !* En vain essaie-t-il de se rassurer au souvenir du Sosie de la Fable et des scènes bouffonnes que la verve de Plaute a tirées du thème des ressemblances singulières. L'effroi est le plus fort. « ...Si ce symbole grotesque était « autre chose ? *Si,* comme dans d'autres fables de l'anti-

---

(3) E. de Mirecourt (Les Contemporains : *Gérard de Nerval*, Paris, Roret et Cie, 1854). Mirecourt commentait ainsi du vivant de Gérard, la réponse de Sylvie (C. XI) (« Vous êtes terrible avec votre religieuse. Eh bien... cela a mal tourné ») : « (Gérard) est suffisamment instruit... Il en vient à conclure qu'(Adrienne) s'est sauvée du cloître, qu'elle a rompu avec le préjugé et qu'enfin la jolie chanteuse du parc et la diva de l'Opéra-comique ne sont qu'une seule et même personne ». Mais évidemment cette réponse volontairement équivoque trahit chez Sylvie une réaction de rancune jalouse.

(4) Voyage en Orient (t. II, c. III — Ed. H. Clouard, le Divan, Paris 1927) ; cet épisode parut dans la *Revue des Deux-Mondes*, le 25 août 1847 — *Sylvie* parut dans le même périodique le 15 août 1853.

« quité, *c'était la vérité fatale* sous un masque de folie ? » (*Aurélia,* 1re p. C. IX). Ce sont les accents qu'on entend dans *Sylvie,* la même oppression devant la même énigme, la même superstition traduite *par le même mot !*

Le nom d'Aurélie qui désigne Jenny Colon dans la nouvelle, trahit par lui-même ces terreurs. J'ai observé ailleurs (5) que Nerval l'a emprunté à un roman des plus noirs d'Hoffmann, *Les Elixirs du diable,* que son ami Henry d'Egmont avait traduit en 1840, un an avant la première crise de Gérard. L'héroïne, Aurélia, est poursuivie, et, après de longues résistances, gagnée par l'amour sacrilège de son cousin, le moine Médard, descendant comme elle d'une lignée diabolique, souillée d'incestes successifs. Le piment de cet amour, chez Médard, c'est la *ressemblance* surnaturelle d'Aurélia avec l'image de Sainte Rosalie qui domine l'autel de son couvent. Ainsi la sainte, dont la jeune fille est le sosie vivant, semble d'abord mener les deux amoureux à leur perte, mais elle assure enfin leur salut : Médard est terrassé par le repentir quand un de ses cousins *qui est aussi son sosie et en qui il croit voir son double* (!) poignarde Aurélia sous l'image sacrée *au moment où elle vient de prendre le voile.* La figure de la sainte joue son rôle dans *Octavie* qui s'appela d'abord l'*Illusion* (6) : Gérard y confesse à Jenny qu'il a eu la faiblesse de lui être infidèle à Naples chez une brodeuse qui lui ressemblait trait pour trait. Et l'image de sainte Rosalie, « couronnée de roses violettes », était témoin de ces amours coupables ! Dans les pages du *Carnet du Voyage en Orient,* le nom de la même sainte devenait le symbole de cette quête d'un « type éternel » que Nerval poursuivait « dans des femmes diverses » (7). Et elle est encore la « sainte napolitaine », la « rose au cœur violet » d'*Artémis.* A ce personnage céleste, devenu l'image des ressemblances maléfiques et des espérances chrétiennes qui l'ont déçu, le poète adresse un cri de haine et de défi. Car, à travers soubresauts et contradictions, le rêve de Nerval ramène sans cesse à la lumière de sa conscience les mêmes préoccupations et les mêmes images, au plus grand dam du repos de son cœur.

Dans le Valois, entre des forêts songeuses et des étangs endormis, l'obsession se dilue en rêve romanesque. L'histoire d'Adrienne ressemble à un chapitre détaché d'*Au-*

---

(5) « Artémis ou les Fleurs du désespoir » : « *Revue de littérature comparée*, 1934, n° 2 (avril-juin).

(6) Dans l'*Artiste* (1845). Reprise du *Roman à faire* (*Sylphide*, 1843, 4e série); Octavie fait partie du recueil des *Filles du Feu* comme *Sylvie.*

(7) Cf. *Le Carnet du Voyage en Orient*, p. 3, publié par P. Martino, *Revue de Littérature comparée*, 1933, n° 1, p. 143. Cette formule est suivie des mots : «*La fatalité* ». Ici encore !

rélia où le rêve tendrait à glisser sur le plan de la vie. Mais l'appel à Sylvie, la comparaison que Gérard fait de son amour pour Aurélie avec un feu follet « fuyant sur les joncs d'une eau morte » (c. III) gardent la trace des hantises coutumières. L'image double de Jenny et de son sosie poétique, de son sosie anticipé, la dame blonde de la pièce *Fantaisie* — dont Adrienne n'est peut-être qu'une transposition entièrement imaginaire, — cette image est pour Gérard la marque et le masque de son destin. Elle lui semble surgie des abîmes intemporels, des profondeurs du royaume des Mères, région lointaine, obscure, inquiétante par son mystère même.

En contant dans l'avant-dernier chapitre de *Sylvie* les ultimes péripéties de son aventure avec Aurélie, Nerval les illustre de façon assez inattendue en citant la formule énigmatique des initiés d'Eleusis : « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale » (c. XIII). Nous laisserons-nous duper par l'interprétation rationaliste qu'il en donne aussitôt ? « *Les cercles* de ces *lieux d'épreuves* qu'on appelle des théâtres » ont été le décor et le moyen de son initiation. C'est par la main de Jenny que les déesses éleusiennes et l'Iacchus du sonnet *Myrthô* lui ont tendu l'épi et la coupe mystique ; c'est pour l'avoir rencontrée qu'il a *vécu* la vie mystérieuse du rêve ; elle a été l'instrument des révélations dont *Sylvie, Aurélia* et les *Chimères* sont des expressions sibyllines. Mais dans la nouvelle, Aurélie dissipe l'illusion du rêveur d'une chiquenaude qui n'est pas sans rudesse. Ainsi se mêlent les deux plans.

II

Dans la lutte incessante que Gérard soutient contre l'« autre », ce sosie intérieur, à la fois figuration mythique du mal absolu, image de son mauvais destin, personnification des fautes qu'il a commises et de celles dont il s'accuse dans ses délires, « esprit fatal », dieu malfaisant peut-être (8), « les armes de la science et de la tradition » ne lui suffisent bientôt pas. C'est d'ailleurs qu'il attend le salut, le salut du monde et son salut personnel. Il tremble de voir se fermer devant lui « les portes de la rédemption », et dans cette angoisse son cœur cherche un recours dans la croyance à la Communion des Saints et à la réversibilité des mérites. Il oublie que le Christ et la Vierge ne peuvent rien pour lui ; n'a-t-il pas soupiré : « le Christ n'est plus ! » (*Aurélia,* II, 4) en entendant les invocations d'un chœur

(8) *Aurélia* (I, 9).

d'enfants à Notre-Dame des Victoires ? C'est pourtant vers eux qu'il se tourne et c'est de son amour qu'il fait dépendre son bonheur éternel. *Aurélie* devient *Aurélia*. Son nom reçoit la pleine forme du nom de l'héroïne d'Hoffmann, et la désinence latine dont il est affecté atteste la sublimation de l'étoile de théâtre en élue du Paradis. Jenny morte lui appartient bien plus dans sa mort que dans sa vie (*Aurélia,* II - 7) ; elle est désormais « *celle qu'il aima seul* ». Il va pétrir sa figure de ferveur et de piété tendre ; il s'émeut en songeant qu'il a entendu le nom de Jésus couler doucement de ses lèvres. Elle sera la Médiatrice ! (9). Un moment, il est vrai, fondue dans la figure de la déesse Isis, elle lui promet le salut par la voie des initiations et des épreuves ésotériques. Elle devient même dans *la Pandora* une sorte de représentation mythique de l'« autre », ou encore la figuration de l'« Absolu », synthèse des contradictoires (10). Mais dans l'apocalypse nervalienne, c'est elle, Aurélia, qui guide Gérard vers la « Jérusalem céleste » (11). Ce n'est pas assez dire. Il fait mieux que de lui décerner l'épithète liturgique qui lui assignerait formellement, aux côtés de la sainte hoffmanienne, une place dans les litanies catholiques. Avant de décrire la vision qui l'assure de son salut, il est allé jusqu'à mettre la médiatrice sur le même rang que le Juge de l'Univers ! « Oh ! que ma grande amie est belle ! *Elle est si grande qu'elle pardonne au monde, et si bonne qu'elle m'a pardonné !* » L'espérance chrétienne est ici transcendée par un délirant syncrétisme d'espoirs. Plus précisément, le Christ et Isis, conciliés en Aurélia, concourent à la « réintégration » de Gérard selon la formule théosophique.

Adrienne, sosie de la comédienne Aurélie, est aussi une figure de la médiatrice Aurélia. Sans intention de jeu de mots, c'est Aurélia sous le voile. A s'en tenir à la surface du récit, son histoire semble n'être que le mélancolique roman, si souvent vécu dans l'ancienne société française, de la jeune fille de noble naissance dont on mure dans un cloître la jeunesse et la tendre beauté (12). Au lendemain de sa magique apparition sur la pelouse du château, on a dit à Gérard que cette « belle à peine entrevue était consacrée par sa famille à la vie religieuse ». Mais dans la représentation de Châalis (c. VII) elle apparaît « transfigurée par son costume, *comme elle l'était déjà par*

---

(9) A. Béguin : *Gérard de Nerval*, Paris, J. Corti, 1945, a analysé cette transfiguration de Jenny Colon dans des pages profondes et définitives.

(10) Rolland de Renéville : *Univers de la parole*. A propos des *Filles du Feu*), p. 19.

(11) *Aurélia* (Mémorables).

(12) C'est aussi, selon Nerval (c. XIII), par ses parents que l'héroïne du *Songe de Poliphile* est enfermée dans un couvent.

sa vocation ». Aristide Marie a déployé des trésors d'érudition et de subtilité pour tenter de trouver dans la réalité l'original de la figure d'Adrienne. Je crois que c'est dans le monde des « esprits élémentaires » qu'elle puise son origine véritable. Comme la Balkis de l'*Histoire de Soliman*, elle est issue de ces « génies » dont les *Entretiens du Comte de Gabalis*, chers à Nerval, exposent la genèse avec une assurance imperturbable. Cette « fille du feu » traverse la nouvelle, vive comme une salamandre. Mais c'est vers Dieu qu'elle s'enfuit. Un halo de lumière à demi-irréelle l'entoure. Gérard compare Adrienne couronnée de lauriers à la Béatrice de Dante « qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures ».. Il y a là bien autre chose qu'un ornement poétique. Adrienne aussi est appelée à intercéder pour celui dont elle a troublé le cœur. Entre les murs de son couvent, ou après sa mort prématurée, près du trône de Dieu, elle demandera à l'« Epoux divin » le salut de Nerval, comme Aurélia le Lui eût demandé, songe-t-il dans une heure de désespoir, s'il n'avait laissé passer l'heure ! (*Aurélia*, II, 3).

Avec son caractère incertain qui le fait basculer entre le rêve et le souvenir, et l'« obsession » qu'il exerce sur l'esprit de Nerval, de son propre aveu, l'épisode de Châalis atteste plus nettement encore la portée mystique de la figure d'Adrienne. C'est une représentation de la fin des temps sur une scène de pensionnat. Sous l'aspect d'un « esprit montant de l'abîme », au-dessus des mondes détruits et face à l'ange de la mort, Adrienne invite les autres anges à venir admirer la gloire du Christ « *vainqueur des enfers* ». Et le lecteur songe irrésistiblement devant cette scène apocalyptique à l'ascension de Gérard et d'Aurélia et au défi qu'il lance à la mort dans les *Mémorables* : « O Mort ! où est ta victoire ?... » Mais, inversement, comment ne pas se souvenir d'*Artémis* et de la terrible « sainte de l'abîme », la sainte de la plongée aux gouffres infernaux, sœur du « vieux dragon » d'*Antéros* ou plutôt, personnification blasphématoire du « vieux serpent » de l'Apocalypse (Apoc. 20, 3), que l'ange de Dieu vient lier et jeter dans l'abîme. Mais Adrienne et Aurélia disputent l'âme de Gérard au dragon infernal, aux « dieux » du désespoir.

Nerval n'a d'ailleurs pas voulu que le léger « fantôme blond et rose » qui glisse « sur l'herbe verte à demi-baignée de blanches vapeurs » apparût comme un pur symbole. Il a écarté de la version définitive un parallèle lyrique où il l'opposait à la « fleur des champs » de Loisy. Adrienne y semblait descendre des étoiles pour dire à son adorateur : « Je suis noble et pure comme les beautés immortelles conçues dans le sein de Dieu ». C'est seulement en intention et dans l'esprit de Gérard, que sa Béatrice est

auréolée de la lumière de gloire dont resplendissent les portes du Paradis. Dans la trame de la nouvelle, elle développe sa taille élancée entre de hauts arbres rêveurs qu'éclairent les rayons d'une pâle lune romantique. Son rôle mystique n'est suggéré qu'avec une délicatesse extrême. Renan eût parlé ici d'encre évanide (13).

III

A la fin du récit, l'image poursuivie par Nerval se présente sous un troisième aspect, celui-ci tout épisodique. C'est Aurélie traversant la forêt en amazone, « comme une reine d'autrefois ». Et Gérard de la comparer, pour sa grâce aristocratique et sa majesté affable, à Mme de Feuchères) courant le cerf sur les domaines du dernier des Condés. On sait assez quelle place la fameuse aventurière a tenue dans ses rêves. C'est elle sans doute qui a été pour les yeux émerveillés du petit Labrunie la révélation de la beauté, et quelque quatorze ans après la mort de la baronne, Gérard demandait au Docteur Emile Blanche l'autorisation de quitter la clinique pour aller, disait-il, l'épouser ! Mais cette évocation se rattache à un complexe d'images qui la dépasse singulièrement en ampleur et en importance.

Le souvenir des reines de France issues de la famille des Médicis revient avec insistance à l'esprit de Nerval. Il relève en toute occasion, à Senlis, à Châalis, à Saint-Germain les traces de leur influence, les vestiges de leur époque, dans les modulations du chant comme dans les monuments ou leur décoration (14), et « la Diane valoise qui protège les Médicis » l'attire comme le symbole d'un âge d'élégance voluptueuse. A lire certains passages des *Promenades et Souvenirs* ou telle page de la *Pandora,* on croit voir un rideau s'entr'ouvrir sur le théâtre intérieur de Nerval. Les figures de la dame blonde aux yeux noirs, d'Adrienne et de l'amazone de *Sylvie,* confondues dans une poétique nébuleuse, doivent sans contredit quelque chose aux « beautés blondes » qui formaient l'« esquadron volant » de « Madame Catherine » et semblaient elles-mêmes de délicieuses incarnations de la déesse chère à notre XVIe siècle

---

(13) L'épisode de Châalis, tel qu'il est décrit dans *Sylvie* a un tout autre caractère et une résonance autrement profonde que les scènes analogues d'*Angélique* (Delphine) et de la *Bohême galante* (Un jour à Senlis). Ici, — souvenir ou fiction —, une scène d'un coloris naïf et d'un charme romanesque; là, doublant cet aspect, une vision qui s'apparente aux grandes images d'*Aurélia* et du *Christ aux Oliviers.*

(14 *Angélique* (4e et 6e lettres) ; *la Bohême Galante* (Un jour à Senlis) ; *Sylvie* (c. VIII) et les Illuminés (*Quintus Aucler* I, Saint-Denis), etc...

cle. Peut-être les a-t-il vues en rêve apparaître aux hautes fenêtres, aux balcons dorés de jadis du château de Saint-Germain, prêtes à suivre dans ses chevauchées la reine florentine (15). (De Saint-Germain aussi, et chasseresses, comme elles, les mystérieuses cousines de Gérard, « belles comme les filles de Léda », qu'il promenait dans les bois et dont le souvenir l'enivre (16).

L'image de la déesse sylvestre présidait aux rêveries parisiennes de Nerval (c. III). Au moment de partir pour Loisy, où il va chercher remède à son angoisse, on le voit jeter un coup d'œil sur sa pendule d'écaille de la Renaissance, vestige des splendeurs de bric-à-brac de l'Impasse du Doyenné. Le mouvement n'en a pas été remonté depuis deux siècles, mais elle porte, en bas-relief sous le cadran, « la Diane historique accoudée sur son cerf », à qui il demandait sans doute de lui rappeler les bois de Chantilly. Mais l'aventure que raconte Nerval, comme la déesse et cette pendule qui ne sonne pas les heures, relèvent de ce vaste domaine d'Uchronie qu'est le monde des rêves.

Après *Sylvie*, la figure de Diane va suivre une carrière grandiose. Aux jours de désespoir, elle devient l'Artémis des *Chimères,* à la fois Hécate et Perséphone: Nerval renie pour se réclamer d'elle le Dieu d'Aurélia et d'Adrienne. Mais dans les visions des *Mémorables,* c'est *en équipage d'amazone* et aux côtés du Christ lui-même qu'Aurélia entraîne Gérard dans une chevauchée irrésistible vers les portes de la Cité de Salut. Devant eux vole « la huppe messagère » de l'*Histoire de Soliman;* le frère de la déesse chasseresse, l'Apollon de *Delfica,* tend près d'eux « son arc de lumière »; « le cor enchanté » d'Adonis résonnant à travers les bois semble un écho surnaturel des cors qui se répondaient de loin dans les forêts du Valois au temps « où les chasses de Condé passaient avec leurs amazones fières » (c. XIV); et les parfums de l'Yémen flottent dans la chevelure de la Médiatrice — de sorte que, dans l'image de Jenny héroïsée, entrent, lambeaux entraînés par le mouvement cyclique du rêve nervalien, des traits, plus ou moins fugitifs, de Diane, d'Adrienne la religieuse et de la sainte d'Hoffmann, de Balkis, — fille du feu et descendante de Caïn ! — voire de l'impure Sophie Dawes, enveloppées dans l'immense gloire ou l'immense pardon divin.

Reportons-nous maintenant au dessin de Gérard dont Maxime du Camp nous a laissé la description: une femme géante nimbée d'étoiles qui entendait représenter à la fois

---

(15) *Promenades et souvenirs :* II. Le Château de Saint-Germain.
(16) *La Pandora* (chez Madame Lesage, Paris, 1925), p. 26.

Diane, Jenny Colon et sainte Rosalie (17) ; l'intrigue, la contexture de la nouvelle, les figures du fantôme d'amour apparaîtront en relations frappantes avec cette triade mystique. Nous en reconnaissons dans *Sylvie* la plus inattendue des paraphrases.

Les derniers chapitres de *Sylvie* rapprochent de l'image jumelée de l'étoile et de l'amazone celle d'Adrienne au couvent. Une trace de l'ancienne obsession passe dans la question que Gérard pose à Sylvie dans la salle de spectacle où la troupe d'Aurélie donne une représentation : « Vous souvenez-vous d'Adrienne ? » comme s'il doutait encore que la religieuse et la comédienne fussent deux personnes distinctes. Et la nouvelle s'achève sur le soupir de Sylvie qui corrige bien vite son éclat de rire moqueur : « Pauvre Adrienne ! Elle est morte au couvent de Saint-S... vers 1832 » (18). Adrienne est morte, morte, Jenny ; morte, M[me] de Feuchères — et Sylvie est perdue pour lui ! En écho à cette page d'une mélancolie si légère et si pénétrante, écoutons les vers d'*El Desdichado :*

> *Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé...*
> *...Ma seule* étoile *est morte !...*

et par delà les murs du couvent et la prière de la tombe, entendons « les soupirs de la *sainte* ».

IV

Le dénouement de l'idylle avec Sylvie est d'un ton plus paisible. La jeune dentellière et son « Grand Frisé » sont établis à Dammartin et Nerval, sans rancune, va rendre visite à la petite amie d'autrefois. Elle est devenue l'heureuse mère de deux beaux marmots qui, suivant la coutume du pays, s'exercent à tirer de l'arc entre de paisibles tilleuls. Le spectacle de cette vie calme et sereine lui arrache un soupir de regret : « Là était le bonheur... » Mais ce regret s'accompagne d'une réserve, et aussitôt survient la réticence : « peut-être... Cependant... » Etait-il fait pour ce bonheur ? A une Sylvie libre et consentante sans doute eût-il avoué avec des larmes, comme il fit à Marie Pleyel, qu'il se trompait sur ses sentiments, qu'il ne pouvait arracher de son cœur l'image qui le tourmentait. Et n'avoir pas

---

(17) (N. Popa) *Les Filles du Feu* (H. Champion, 1933), t. II, p. 34, n° 1. Cette femme qui pose les pieds sur le globe *où rampe le dragon*, synthétise les cogitations mystiques de Nerval et, autant qu'*Aurélia*, est l'expression de son obsédante psychomachie.

(18) C'est précisément l'année où paraît la pièce de vers qui a pour titre : *Fantaisie*. Gérard ne doit pas avoir assigné sans intention cette date à la mort de la nonne imaginaire d'une imaginaire communauté.

connu les rêveries obsédantes, mais éblouissante, n'avoir pas découvert le monde étrange aux profondeurs abyssales où il vivait ni senti dans sa poitrine les bonds de la Pythie, n'eût-ce pas été payer bien cher cette paix et ces douces joies ?

A Dammartin il raille gaiement avec Sylvie les désespoirs romantiques et les pistolets de Werther — comme si le destin ne disposait pas de moyens moins retentissants pour perdre ceux qu'il a marqués ! C'est qu'ici la douceur de sa résignation ne compense aucune amertume *réelle*. On a eu beau découvrir dans les registres municipaux de Ver une Sylvie qui habita Loisy et qui, à quelques années près, fut la contemporaine de Gérard (19) ; lui-même a beau parler dans *Aurélia* (11, 2) d'un « vague amour d'enfance » né « sur une terrasse ombragée de tilleuls » — mais qui oserait faire le départ du rêve et du souvenir dans *Aurélia* ? Nul ne l'en croit quand il oppose Sylvie à Adrienne comme « la douce *réalité* » à l'idéal sublime » Est-ce bien pour avoir laissé son cœur se prendre en vain à la beauté de l'une et de l'autre qu'il compare « *ces deux moitiés d'un même amour* » à l'éclat *trompeur* d'Aldébaran ? Et n'est-il pas significatif qu'il appelle ses « bosquets de Clarens » le pays de sa double aventure ? L'idylle avec Sylvie est un rêve d'amour conçu comme remède à un amour de rêve ; c'est le « J'aurais pu être » du poète.

Comme Adrienne, Sylvie est baignée de « blanches vapeurs ». La même lune de songe qui fait luire les lauriers d'Adrienne fait briller les larmes de ses yeux ; elle figure dans la théorie nautique de jeunes filles vêtues de blanc, rêve de Watteau transposé sur un plan rustique et ingénu sans pour autant perdre de sa féerie ; son image glisse doucement vers les champs de l'irréel quand, parée des habits et affiquets de la grand'tante, au côté de Gérard travesti en garde-chasse, elle devient « la fée des légendes éternellement jeune » et que le poète évoque, à propos des strophes « amoureuses et fleuries de leur naïf épithalame, « le cantique de l'Ecclésiaste » ! Sœur de Sylvain le bien nommé, fille des forêts du Valois, du vieux pays des Silvanectes, son nom qui fleure le terroir de l'ancienne France et rappelle la maison blottie dans le parc de Chantilly où Marie Félice des Ursins abrita le premier Théophile, celui du temps de Louis XIII, son nom s'accorde merveilleusement avec l'atmosphère de la nouvelle : songe, brume et illusion. N'est-il pas un de ceux que par prédilection la Comédie Italienne et Marivaux don-

(19) J. Boucoiran a résumé et discuté les recherches relatives aux originaux des personnages de la nouvelle dans un alerte et charmant petit livre : *La Sylvie de Gérard de Nerval* (Nîmes, chez Madame Lapeyre — Tallez, 1933).

nent à leurs jeunes femmes ou jeunes filles, si enclines à déguiser leur condition, à masquer leur identité véritable ?

Monsieur Marcel Boulenger, en un jour de mauvaise humeur sans doute, a traité de « pâle chromo », de « petite figure décolorée » la charmante création de Nerval. Seule à ses yeux mérite de survivre sous le nom de Sylvie que lui donne dans ses vers Théophile de Viau, la généreuse duchesse de Montmorency. Il n'a pas voulu voir, par delà l'héroïne de l'idylle, Gérard entre l'angoisse de l'avenir, les amertumes du passé et la nostalgie des années d'enfance et de jeunesse. Un esprit fiévreux qui sécrète des cosmogonies fantastiques, où se bousculent d'hétéroclites panthéons, qu'attirent les mystères vagues et fuyants des ésotérismes divers ; un cœur qui désespère devant la fin des dieux et l'abandon de l'univers à la Mort (*Isis*, c. VI) ; la conscience bouleversante d'une responsabilité personnelle (!) dans la rupture de l'indispensable accord numérique qui assure la stabilité des mondes ; la terreur du « double » et de ses menaces et l'incurable regret d'Eurydice deux fois perdue », c'est ce mortel désordre qui l'a ramené au pays de son enfance. Comme tant d'autres âmes endolories, il voudrait remonter le cours de sa vie, revenir, à rebours du temps, au « paradis des amours enfantines ».

Le rêveur et l'artiste, intimément unis, ont étoffé et paré le personnage de Sylvie de tous les traits et de toute la poésie dont la *Bohême Galante* et les *Promenades et Souvenirs* embellissent les jeunes amies de Gérard adolescent. A elle les ballades que chantait Emerance au cou blanc ; à elle le travestissement en mariée de l'ancien temps dont l'héroïne réelle aurait été « la douce Sidonie » de Saint-Germain (?). Plus consistante que toutes, Sylvie, fée de village au « sourire athénien », qui pour finir, offre l'attrait simple et franc de la jeune femme des campagnes françaises, est pourtant, aux yeux de Gérard, moins un personnage de roman qu'une des figures du Valois : elle en représente la sagesse souriante comme Adrienne en est la poésie voilée. Le rêve de bonheur qu'elle incarne, il ne le distingue pas du charme des lieux qui en sont le cadre. Ce ne serait pas assez que de dire des paysages de *Sylvie* qu'ils sont des « états d'âme ». Dans le drame moral que la nouvelle traduit si discrètement, ils sont de vrais acteurs ; ils jouent un rôle capital. Les hameaux, les villages, les sites dont les noms servent de titres à des chapitres successifs : Loisy, Châalis, Othys, Ermenonville, les brumes de leur ciel, leurs prés, leurs bois, leurs eaux, la poésie de leur passé, les souvenir qui y surgissent ; les rêves qui y naissent, autant de consolateurs. Ce n'est pas à l'imaginaire Sylvie que Gérard crie : « Sauvez-moi ! » C'est à son passé et au pays où il fut élevé et connut les premiers émois de l'amour et les premiers charmes du rêve.

Nerval leur doit d'ailleurs plus que l'inspiration générale et l'atmosphère de sa nouvelle. La pure merveille qu'est *Sylvie* semble avoir coulé sans effort d'une plume enchantée. Les brouillons de la collection Spoelberch de Lovenjoul attestent au contraire combien la rédaction en fut pénible et tâtonnante (20). Selon ces notes décousues, Nerval avait envisagé une tout autre intrigue. La jeune Minerve rustique y tombait au rang de fille entretenue ; on croit comprendre que la comédienne et la demoiselle du couvent devaient être deux sœurs et non plus deux sosies ; des souvenirs du *Roman Tragique* et des péripéties confuses et touffues auraient voisiné sans doute avec un réalisme inspiré de Restif. Mais voilà Gérard saisi par le génie de ces lieux de rêverie qu'il a « quelquefois besoin de revoir ! » Il a eu d'abord le cœur serré : « Tout cela est bien changé ! » Il ne retrouve plus les images ni les compagnes de ses jeunes ans. Héloïse, Fanchette, Sylvie, Adrienne, mortes ou disparues ! « ...le monde est désert. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, « il murmure des chants d'amour sur les débris de mon « néant ! Revenez pourtant, chères images ! » (*Promenades et Souvenirs*, VI). Ainsi soupire-t-il, et, à l'instar de son cher Rousseau, il va peupler sa solitude morale de rêves romanesques. Les souvenirs, songe et vie confondus, subsistent, et subsistent aussi ceux des lectures et des écrits, mais la « mélancolie tendre et chantante » (M. Barrès) qu'exhale ce pays brumeux va les transposer et les fondre, et une œuvre toute différente s'en dégagera doucement. Les longs murs du couvent de Saint-Sulpice (21) — que le duc de Bourbon avait légué à Mme de Feuchères — lui remettent sans doute en mémoire le couvent de Cythère où l'héroïne du *Songe de Poliphile* (22) entretenait son amour platonique pour Francesco Colonna. Le héros de cet ouvrage ne cède-t-il pas comme Gérard à l'appel d'une ressemblance séductrice ? N'est-ce pas près de Cythère qu'une inscription grecque sur une arcade en ruine a avivé chez Gérard le besoin de cette guérison du cœur que l'inscription promettait et qu'il est venu chercher dans le Valois ? Et voici le château de Mortefontaine — et du fond de la mémoire du rêveur pythagoricien se lève l'image de la « dame blonde aux yeux noirs » avec le cortège de souvenirs, de songes, d'obsessions qui volète autour d'elle. Peut-être aussi se souvient-il confusément de la mystérieuse jeune fille de sang princier — comme Adrienne, et Delphine

---

(20) N. Popa, *Les Filles du Feu*, t. II (Etude critique), note à la page 68 (Œuvres compl. de G. de Nerval, H. Champion, 1931).

(21) Cet ancien couvent de Brigittains, et non de religieuses, était en fait, sécularisé depuis 1778 (J. Boulanger : Au pays de Gérard de Nerval, H. Champion, 1914, p. 82).

(22) Cf. *Sylvie* ch. VII et XIII. Dans celui-ci, Nerval parle du drame qu'il se proposait de tirer de cet ouvrage dont l'inspiration néo-platonicienne l'a fait si longuement rêver.

au nom si suggestif — que Restif de la Bretone avait rencontrée sur le coche de Sens (23). Quelque écart qui sépare l'amour tel que le vécut et le rêva Restif — mélange singulier d'érotisme déchaîné et de sentimentalité larmoyante —, des remous pathétiques et des résonances mystiques de l'amour chez Nerval, l'auteur de *Sylvie* a pour « Monsieur Nicolas » la sympathie que l'on garderait à un frère dégradé ; comme lui, Restif nourrit des conceptions mystiques dérivées du vieux rêve pythagoricien ; il cherche lui aussi sur le visage de femmes différentes l'image de son premier amour, Jeannette Rousseau, « grande et belle » comme Adrienne, et, comme Sylvie, Minerve rustique à l'œil noir, trop pauvre — encore comme la dentellière de Loisy — pour attirer les épouseurs. Et l'on a observé que le soupir de regret qui, à Dammartin, échappe à Gérard, est le soupir même de Restif revenant sur ses vieux jours dans son village natal : « *C'était le bonheur peut-être.* Epouser Jeannette, passer sa vie à Courgis... » (24). Ainsi se dessine l'œuvre définitive, légère comme le ciel sous lequel elle a été conçue et dont les scènes et les épisodes s'étirent et se détachent insensiblement les uns des autres comme des écharpes de brouillard.

V

Vingt autres correspondances relient subtilement le chef-d'œuvre de Nerval à ses autres ouvrages, autant dire à ses autres rêves. Dans la fresque de la société française des environs de 1830 qui sert de frontispice à la nouvelle, transparaît, comme à travers les pages d'*Isis* et derrière les vers d'*Artémis,* la silhouette dévote et charlatanesque d'Apulée. « L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis » — comme le Lucius de l'*Ane d'or* avait recouvré sa forme humaine en dévorant les roses de la procession isiaque. C'est, en langage allégorique, l'inspiration du sonnet *Horus,* tout imprégné du mysticisme politico-religieux des sociétés secrètes et des espérances messianiques de la Révolution.

Le courant égal qui roule sans heurts ni disparates rêves, souvenirs, soupirs, évocations, Watteau et Ossian, côte à côte avec le croquis enjoué du père Dodu et la satire

---

(23) G. de Nerval : *Les illuminés* («Les Confidences de Nicolas ») (2e partie, II, « Episode »). Les pages de Nerval sur Restif parurent dans la *Revue des Deux-Mondes,* du 15 août au 15 septembre 1850.

(24) G. de Nerval, *ibid.*, 2e partie, V : « Les mariages de Nicolas ».

aimable de ses déclamations sentencieuses apporte, en passant, l'image du troëne de Virgile et celle du temple de la Sibylle tiburtine et reporte soudain l'esprit du lecteur aux sonnets italiens des *Chimères : Myrthô* et *Delfica !*

Et comment ne pas rappeler cet autre souvenir des voyages de Gérard en Italie qui, presque aux premières lignes, lui inspire l'adorable peinture d'Aurélie sur la scène, rampe baissée, « brillant dans l'ombre de sa seule beauté comme les heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum » ? Ou encore, quand il évoque, traversant les paradoxes et rêveries alexandrines des amis de sa jeunesse, « la torche des dieux souterrains qui éclaire l'ombre un instant de ses traînées d'étincelles » (c. I), peut-on ne pas songer à la variante de *la Pandora,* d'une poésie si étouffante, qui montre ces mêmes dieux apparaissant dans une salle « tendue de rouge » où « des rosaces de diamants noirs éclataients aux lueurs des ombres » ?

On dirait que la rêverie de Nerval entraîne les souvenirs et les images les plus diverses dans une ronde fantastique autour d'Adrienne et de Sylvie sur la pelouse du château de Mortefontaine. Mais bien vite, effaçant les sursauts d'effroi et l'agression des phantasmes, se reforme le voile de grâce tendre, de féerie légère et de souriante douceur qui enveloppe l'ouvrage tout entier.

FRANÇOIS CONSTANS.

Septembre 1948.

LE VERT PARADIS DE GÉRARD

« La pensée de plusieurs jeunes filles *dont l'amour m'a fait poète* »... Le texte est des *Promenades et Souvenirs*. Tout y respire cette odeur qui se veut fraîche, (mais que l'on sent fanée) des *Juvenilia*. Le cadre ? Un vaste pâlier traversé par l'Oise et l'Aisne, un paysage calme aux lignes pures, des étangs entre les files monotones des arbres, des carrés de verdure et de terre remuée sur le fond bleuâtre des collines, les eaux calmes de la Nonette et de la Thève, l'ombre des peupliers et des tilleuls — et puis les nuages empourprés de ce Beauvoisis ! Aucune place pour l'allégorie métaphysique. Tout est d'une réalité insolente : les herbes, les parfums, les teintes. Pourtant, il faut les refaire ces promenades ! « Je ne suis qu'un rêveur en prose », essaie bien de dire Gérard. Non, un vieux rôdeur, un écumeur du temps. Lancé sur cette route, il ne s'arrête pas; et parce qu'elles surgissent en plein « présent », ces vieilles images vont se faire neuves. Les *Promenades et Souvenirs* ne peuvent être considérées comme une simple aquarelle d'un passé brumeux... Elles sont déjà comme une clé et un réseau de symboles, ou plutôt une stylisation, ce que Pascal nommait « figure », préformation de destin. Esquisse d'un passé vrai, cependant, et étrangement réel. Mais « the world's fiction », chantait Blake, et il est sûr que ce texte innocent peut prendre les proportions troublantes de l'hallucination. Gérard, qui finit toujours par perdre son contrôle, y met, sans le faire *exprès*, un ensemble de signes qui, tout en demeurant « vrais » (et non symboliques) se trouvent avoir eu déjà leur « réplique » temporelle ou psychique. Dès lors, les *Promenades* peuvent se lire autrement qu'un récit, mais comme une « histoire »; et tout y naît au destin.

Décrivant les vertes années de son adolescence, Nerval nous plonge dans un univers d'une infinie douceur où se mêlent des visages d'enfants, de fillettes, de jeunes filles, voisines, amies, parentes ou compagnes de jeu. C'est clair, c'est simple, c'est sûr. Mais par instants tout se déforme ou se dilate, puis revient en place; je crois regarder des ombres dans une eau qui se froisse. Bien au fond de l'eau... Voilà soudain cette image qui remonte des abîmes : c'est Fanchette, tout enfant. « Je devins épris de Fanchette et je conçus l'idée singulière de la prendre pour épouse selon les rites des aïeux. Je célébrai moi-même le mariage en figurant la cérémonie au moyen d'une vieille robe de ma grand-mère que j'avais jetée sur mes épaules. Un ruban pailleté d'argent ceignait mon front et j'avais relevé la pâleur ordinaire de mes joues d'une légère couche de fard ». Dans ces lignes, un symbolisme de la « cérémonie » s'esquisse; Gérard en sera obsédé toute son existence : on aimerait y voir l'expression de ce « complexe hiératique » (peut-être une dérivation de celui que Freud nomme « spectaculaire »), qui se manifestera lors des grandes crises de ferveur sentimentale : quand Sylvie se rend, en compagnie de Gérard, à Othys chez sa grand-mère, elle ne surmonte pas ce besoin de revêtir l'ancienne « robe de taffetas flambé » de l'aïeule, tandis que Gérard s'affuble des habits du garde-chasse; et les voilà tous deux devant la bonne vieille qui ne songe plus alors qu'à se rappeler « les fêtes pompeuses de la noce ». Même démarche en face de la si « réelle » Jenny : Gérard n'acceptera de célébrer l'acte charnel que dans le lit même de Marguerite de Valois; et il achète ce meuble pour la chambre conjugale. Illusions, divagations ? Plutôt cet insatiable besoin de fixer le « présent » dans le « sacré », d'immobiliser l'image, l'apparition, ou l'acte par ce mythe du solennel, gage d'éternité. Peur du temps ? Oui. C'est pourquoi le lointain et vague souvenir de Fanchette ne reprend forme que dans les cadres du « rite », et Gérard ne peut se passer d'évoquer cette vieille robe de jadis sur ses épaules :

« *J'ai revêtu pour toi la robe de Cybèle...* »

Alors l'image est « autre » et Fanchette comme Sylvie, est déjà « une vieille fée ».

•

Nouvelle figure : celle de Célénie. C'est une petite paysanne qui aima Gérard, qui « dansait et chantait

toujours, et qui, le dimanche au printemps, se faisait des couronnes de marguerites ». Je ne vais pas plus loin : « chant, printemps, couronnes de marguerites ». C'est tout un univers. Réelle, Célénie ? Probablement, mais aussi porteuse d'irréalité et toute allégorique. « Célénie m'apparaît souvent *dans mes rêves* comme une nymphe des eaux, tentatrice, naïve, follement enivrée de l'odeur des prés, couronnée d'ache et de nénuphar découvrant dans son rire enfantin entre ses joues à fossettes, les dents de perles de la *nixe* germanique ». Elle *est* la nymphe des eaux, elle *est* la *nixe* germanique, dans sa première incarnation.

Le symbolisme printanier des chants mystérieux et nostalgiques, des couronnes de fleurs des champs en est le témoignage (symbolisme qui a contribué à la « création » d'une Ophélie dans la mythologie shakespearienne et dans tout un folklore anglo-saxon ou scandinave). Pour Gérard, l'apparition trouve sa forme définitive dès ces premières images de lointaine enfance et elle n'est vraiment que « retrouvée » (par exemple au moment, quel qu'il soit, où sont écrites *les Promenades*) après avoir été « recherchée » dans ses multiples réincarnations (plus littéraires d'ailleurs que vraies, Célénie elle-même mise à part).

●

Enfin Héloïse ! C'est peut-être la figure privilégiée des « *Souvenirs* ». Jeune brodeuse, à l'œil sévère, au profil grec, d'une sereine placidité, elle inspire à Gérard sa première passion sérieuse. « Héloïse, la première, me fit connaître la douleur ». Cet aveu suffirait à nous persuader que l'événement est d'importance. De fait, l'entrevue des jeunes gens est l'occasion d'une de ces scènes qui semblent jalonner (et fixer en même temps) toute la destinée nervalienne; Gérard descend d'abord dans une chambre où le visage d'Héloïse est représenté par un vaste tableau; « éperdu, fou d'ivresse », il se jette à genoux devant le portrait. Entre la jeune fille : « Pardon, *reine*, je me croyais le Tasse aux pieds d'Eléonore ou le tendre Ovide aux pieds de Julie !... ». Puis, le silence, et rien de plus. Grandiloquence ! Mais déjà (et surtout), prise de position. Le mythe de l'*idole*, de la *reine* se trame. Il est tout de même troublant de constater que cette attitude (vraie ou fausse) que Gérard se donne à seize ans est celle de sa vie spirituelle tout entière (Lettre III à Jenny Colon : « peut-être aurais-je dû... ne pas chercher à faire descendre

de son piédestal cette belle *idole*... !). L'hommage, l'acte d'adoration reste le grand œuvre de ce Gérard toujours en quête de la reine derrière la femme, et plus tard de la déesse par delà la reine, pour aboutir à la Mère (qu'incarnera dans sa suprême unité l'Isis pompéienne). La femme est l'être dont la royauté blesse et terrasse, qu'on n'aborde qu'à genoux : c'est Héloïse. Le « je croyais être » est également tout nervalien. Il est l'expression de la transmutation mystique, de l'éternelle alternance des rôles de l'adorateur en face des multiples formes de l'Immuable. (Soldée par l'éternelle déception devant l'implacable retour au réel terrestre).

●

Fanchette, Célénie et Héloïse ne sont que trois exemples. Elles suffisent à animer étrangement « le vert paradis des amours enfantines » de Gérard. Mais ce paradis n'est pas qu'un luxuriant jardin aux herbes tendres, aux étangs glauques, aux jeux innocents, aux bosquets rieurs, aux violons vibrants. Vert et pacifique aux premiers regards; mais paradis de l'allusion peut-être. Ou paradis qui pourrait bien être un purgatoire ? C'est-à-dire l'officine réservée à l'alchimie des destins; où il est impossible de faire un geste sans qu'il s'inscrive dans l'éternité, où rien n'est fait pour l'oubli. Et là s'ouvre toute l'atroce « technique » nervalienne du souvenir. L'homme qui exécute un acte, l'abandonne immédiatement au passé et commence à placer une épaisseur de temps entre cet acte et lui. Pour Nerval, le phénomène est inverse. Il projette tout acte accompli dans l'avenir et part aussitôt à sa recherche. Quête du passé *devant soi*. Aussi la question la plus naturelle à Gérard est-elle celle qu'il adresse à son ancienne hôtesse de Chantilly. « Et qu'est devenue votre fille qui était si blonde et si gaie ? ». Question clé, mot de passe, le seul : « Qu'est devenue ? ». Sous-entendu : « Où *est-elle maintenant* ? Pourquoi ne la retrouvè-je pas ? ». Gérard apprend qu'elle est morte. C'est donc que l'ordre naturel des choses (comportant projection nécessaire du passé dans l'avenir) est rompu. « J'ose à peine dire que cela me frappa plus vivement que les souvenirs du Prince de Condé ». Et la vieille ballade allemande « *La Fille de l'Hôtesse* », lui revient en mémoire; trois compagnons parlent : « Oh ! si je l'avais connue, comme je l'aurais aimée ! », dit le premier; et le second : « Je t'ai connue et je t'ai tendrement aimée »; le troisième ajoute : « Je ne t'ai pas connue... mais je t'aime et je t'aimerai *pendant*

l'éternité ». Le troisième c'est Gérard. Or, cette faculté de tout faire résonner dans l'éternité est un tourment. « O douleurs, ô regrets de mes jeunes amours perdues, que vos souvenirs sont cruels ! ». Tourment, parce que pour Nerval, qui a pourtant épuisé les amertumes de la vie, une chose demeure à tout jamais admise : c'est la situation définitive d'un geste, d'un acte, d'une image dans le passé. « Cela est passé », pour lui, n'a strictement aucun sens. Affirmer devant un souvenir que son « contenu » est lettre morte, sans la moindre attache « réelle » avec le présent ou l'avenir, paraît tellement monstrueux et impossible à sa conscience, qu'il devient incapable de « penser » pareille éventualité. Ou alors, c'est le mot « néant » qu'il faut écrire. « Héloïse est mariée aujourd'hui; Fanchette, Sylvie et Adrienne sont à jamais perdues pour moi; le *monde est désert*. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, il murmure des chants d'amour sur les débris de mon *néant* ». Mais cet « impensable » ne peut durer que l'espace d'un éclair. Gérard ajoute, tout aussitôt : « Revenez, pourtant, douces images ! », et le sort est conjuré. Hélas, l'espace d'un éclair suffit ! « Le monde est désert ! ». Peut-on concevoir exclamation plus déchirante, plus pathétique dans la bouche d'un Nerval ? Cela se traduit :

« *Tout est mort ! J'ai parcouru les mondes... !* »

dans le *Christ aux Oliviers*, en écho au « Dieu est mort; le ciel est vide » de Richter.

Car c'est au fond toujours le même drame; la certitude que passé signifie mort et la hantise de vivre. Un seul échappatoire : revêtir les vieux oripeaux, rejouer les anciens rôles, retrouver toute la mimique des gestes d'autrefois. Escroquerie au temps ? Peut-être. Mais c'est ce que Gérard fera toute sa vie. Transcrire les faits du passé devient quelquefois la forme littéraire de ce sauvetage (et il se peut que les *Promenades et Souvenirs* aient par certains côtés ce sens). Mais il est des circonstances où la littérature modèle la vie et l'auteur qui prend sa plume pour nous livrer ses mémoires, se surprend soudain à construire son éternel présent. Baudelaire voyait dans le « vert paradis » de ses amours enfantines un paradis perdu, la mémoire de sa chute le torturait et le hantait. Le « vert paradis » de Nerval est au contraire un paradis retrouvé (ou plutôt destiné à l'être). Deux démarches spirituelles opposées ! Oui, pour Gérard, le paradis n'a de sens que retrouvé. Sans quoi, c'est l'abîme, l'absurde; c'est « le monde désert ». Nous

revenons au cri de doute. Mais ce qui me trouble c'est que ce cri, si net, et si cruel, ait été poussé parmi les pures mélancolies des *Promenades*.

•

Qui, dans ces pages d'une simplicité si sereine, aurait pu deviner le désarroi ou l'allusion ? Tout est clair, il est vrai, à qui ne veut trouver que le papillon dans la chrysalide (et il n'y a pas deux Gérard !). Le mal qui dévore le poète s'exprimera toujours, fût-ce par différentes voies (c'est « différentes voix » que je veux dire). Il reste que la bouche qui reprend le chœur de la Pythie et celle qui rythme doucement les évolutions gracieuses de Fanchette ou de Célénie est la même. Lisons seulement !... J'ai lu les *Promenades* : cette lecture ne m'a pas rasséréné ; j'ai l'impression d'un monde où l'on parle à mots couverts, où l'on masque beaucoup d'arrière-pensées, où l'esprit dépasse toujours la lettre. Au fond, ce texte n'est pas aussi « sûr » qu'on aimerait le croire. C'est comme un de ces mondes « où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée » : cette fois l'expression est de Nerval lui-même... Et il n'y a plus de secret pour personne; mais à ce moment-là, peut-être vaut-il mieux ne pas pousser plus avant le périple... « Il n'est plus temps d'obéir à ces fantaisies de la verte Bohême; et j'ai pris congé de mes hôtes car la pluie avait cessé ».

RAYMOND JEAN.

LES POUVOIRS DE LA FEMME

selon NERVAL et BRETON

Est-il trop tôt pour dire quelle course éperdue entraîne l'homme moderne à la poursuite du fuyant fantôme de Mélusine ?

Du fond des légendes, le cri de Mélusine ne cesse pas de retentir jusqu'à nous. Les âges révolus du folklore poitevin ne l'ont pas étouffé dans leur linceul. Son nom vibre encore, avec tout l'éclat magique de son mystère, dans la marge blanche d'*El Desdichado* (1), dans *Nadja* et dans *Arcane 17*.

Et pourtant, qui peut être tenté, aujourd'hui, de reconnaître ici autre chose qu'un rêve suranné de ce qu'on appelle les âges naïfs ? En ces temps où le rationalisme prétend escamoter tout mystère, où la police inscrit pêle-mêle sur ses cartes la star, là bigote et la putain, où la terreur frappe indistinctement le beau sexe comme le mâle tandis que veille également sur eux la benoîte « sécurité », comment y aurait-il place encore pour un fantastique mystère de la femme ?

Quand l'ère des mythes est, dit-on, surannée, qui oserait croire qu'Ariane pût vraiment conduire Thésée à travers le labyrinthe et Béatrice, diriger Dante au cœur des mystères ? Comment ne pas sourire de l'enthousiaste passion de Novalis pour Sophie, de Hölderlin pour Diotima ?

C'est pourtant ce même fulgurant mystère de l'amour que proclame Nerval, avec une foi prodigieuse, non seulement sous l'énigmatique manteau des *Chimères*, mais surtout, à découvert, dans le grand message d'*Aurélia*.

---

(1) On sait que le nom de Mélusine figure, écrit de la main de Nerval, sur un manuscrit d'*El Desdichado* (Cf. André Rousseaux : *Sur trois manuscrits de Gérard de Nerval*. In *Domaine Français*).

Nerval n'ignore pas nos négations et nos rires :

« Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus ! Ceci est la faute de mes lectures ; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle... » (I, 1).

Mais il n'en persiste pas moins dans ce culte d'amour. La puissance qui s'y manifeste est plus forte que tous les préjugés du siècle. Bien plus, quand Aurélia vient à mourir, son mythe ne se laisse point ensevelir avec elle dans la tombe. Mystérieusement, elle vit, elle manifeste avec éclat sa présence.

La nostalgie du poète lui découvre sans cesse l'image de la bien-aimée sur les nuages et les murs, elle le conduit, à travers les rêves, vers d'étranges réapparitions.

Lors d'un songe grandiose, Aurélia se montre un instant, puis sa forme, soudain, se développe jusqu'à se confondre avec celle du monde :

« Elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais de vue ainsi à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur.

« — Oh ! ne me fuis pas ! m'écriai-je ; car la nature meurt avec toi ! » (I, 6).

Si douloureux que soit ce cri où se conjugue le désespoir du poète avec celui de l'amant, il risque fort, aujourd'hui, de nous sembler l'effet d'une folle aberration. Si nous ne pouvons nous défendre de trouver excessif ce cri d'un autre poète, amoureux désespéré :

« *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* »,

comment ne pas sourire d'un idéalisme assez insensé pour croire que la dure matière, l'épais en-soi de l'extériorité, ces inébranlables falaises, peuvent subir la moindre atteinte par la mort d'une éphémère créature parmi des millions d'autres ?

Pourtant, le poète s'éloigne plus loin encore de nos horizons, quand il évoque le glorieux retour d'Aurélia et leur commun essor vers les palais célestes :

« Cette nuit, le bon Saturnin m'est venu en aide, et ma grande amie a pris place à mes côtés sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent. Elle m'a dit :

« — Courage, frère ! car c'est la dernière étape.

« Et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure imprégnée des parfums de l'Yémen.

« Je reconnus les traits divins de +++. Nous volions au triomphe et nos ennemis étaient à nos pieds. La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux, et l'arc de lumière éclatait dans les mains divines d'Apollon. Le cor enchanté d'Adonis résonnait à travers les bois.

« O Mort ! où est ta victoire, puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux ? Sa robe était d'hyacinthe soufrée, et ses poignets, ainsi que les chevilles de ses pieds, étincelaient de diamants et de rubis. Quand sa houssine légère toucha la porte de nacre de la Jérusalem céleste, nous fûmes tous les trois inondés de lumière » (II, 6).

Dans la main d'Aurélia, tous les pouvoirs du ciel avec ceux de la terre sont réunis.

Elle le proclame elle-même au cours d'un songe, lorsqu'elle dit à son amant :

« Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée » (II, 5).

Et le poète, à son tour, l'appelle l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée, la Vénus antique et la Vierge des chrétiens. (II, 6).

Sous cet étrange syncrétisme qui unit en une seule vision toutes les femmes de la terre, les mères, les amantes et les prestigieuses figures féminines des mythologies et des religions, il est aisé de reconnaître une fabuleuse incarnation de l'éternel féminin.

Suprême médiatrice entre l'homme et la terre, comme entre l'homme et le ciel, Aurélia tient dans ses mains tous les pouvoirs de salut.

Aux yeux de l'homme moderne quelle idéalisation de la femme pourrait sembler un rêve plus vain, plus inefficace, plus inactuel ?

Ce disant, il ne prend pas garde qu'il exhibe à l'instant même la privation qui le marque. Car il est lui-même, bien plus que Nerval, le déshérité, le veuf d'*El Desdichado*, mais qui cette fois ne s'avoue point inconsolé.

Si pourtant il décidait de prêter quelque subite attention aux signes de son veuvage, n'y découvrirait-il pas l'empreinte sacrée qui atteste l'absence non d'une chimère impossible, mais d'une vivante disparue ?

Laissant suspendus au bordel inutile des « salons », les chatoyants épidermes des nymphes, les génies sacrificateurs plongent toujours plus profondément leurs violateurs pinceaux de lumière dans les entrailles désorbitées de la belle victime. A la flamme du néon ils exposent les spectres fous des immolées, les sanglantes écorchées de Masson et de Dali, les aveugles mannequins de Chirico, les filles protéennes de Picasso, les machines infernales d'Ernst et de Duchamp.

L'on voudrait qu'il n'y ait point de mythe de la femme, mais seulement une cohorte de cuisinières, de matrones, de filles de joie, de bas-bleus, ayant fonction de plaisir ou fonction d'utilité ? S'il est vrai cependant qu'aujourd'hui le mythe blanc de la Mariée gît enfermé à double tour dans un caveau scellé, quelle est donc cette grande mante religieuse dont mille miroirs répercutent l'image multiforme, sinon le mythe noir de la femme ?

C'est le grand insecte désarticulé dont les tumultueux fragments se hérissent dans les ronces de l'aride désert aux pieds du Minotaure, tandis que se détourne le pâle Narcisse.

C'est l'Eve mécanique selon Villiers, la fausse Maria de Métropolis, selon Fritz Lang, la machine amoureuse selon Jarry.

Banni le chant divin de l'amour, la rivière magnétique ne trouve plus son chemin, elle se perd aux pieds des falaises abruptes de l'inapprochable. Là, rôdent en vain les héros amers de la condition humaine, du procès, du temps perdu, de l'expérience intérieure...

Réduite la présence de la femme au seul stupéfiant graphique de la course du mâle, se dessine le regard de Lusignan, acharné à ne fixer, le rideau soulevé, que l'animal méandre. A l'instant, de l'autre côté de

la vitre infranchissable, Mélusine s'enfuit à tire d'ailes avec un épouvantable cri.

C'est alors qu'au-dessus des marécages de la « bonne vie » et des falaises décharnées où gîtent les anachorètes de la mante religieuse, la main de Nerval s'élève pour désigner entre cime et abîme la passerelle de neige.

Loin d'être un légendaire mirage, la parole de Nerval sur la médiation rédemptrice de la femme entre l'homme et la nature, porte au cœur de la réalité. Car la femme est le foyer vivant où rayonnent en tous sens tous les fleuves de vie. Elle est le lieu privilégié d'une prodigieuse réconciliation.

« Si nous devions nous tenir seuls, écrit Michel Leiris, et réduits à l'usage du seul corps qui est le nôtre, en face de la nature externe, cette position serait grandiose peut-être — celle d'un dieu ou d'un héros — mais plus épouvantable que tout autre, car nous ne comprendrions jamais quelle est cette *autre chose*, si distincte de notre être, si indifférente à nous, étrangère d'une étrangeté à tel point distante et glaciale. Ce qui nous donne la possibilité de nous relier à elle, c'est l'existence d'une *nature humaine*, c'est-à-dire l'existence de créatures humaines autres que nous, qui font alors fonction de médiatrices, grâce au fait que d'un côté elles participent de la nature (puisqu'elles nous sont extérieures comme elle) en même temps que d'un autre côté elles participent de nous-mêmes (puisque leur constitution est à peu près semblable à notre constitution même). Ainsi la société se trouve être le lien entre la nature et nous, et nos relations humaines deviennent d'emblée les plus importantes parmi les nombreux rapports existant entre le monde et nous, de sorte que la vue de corps humains, qu'on se sente solidaire ou ennemi de ceux-ci, est à beaucoup près ce qui nous touche le plus, puisqu'ils sont les signes vivants de cette alliance que la nature aurait consenti à nous signer, les sceaux magiques qui consacrent ce pacte supposé. » (2)

Impossible d'abréger ces lignes qui décèlent si lucidement la situation fondamentale de l'homme dans le monde. Mais impossible maintenant de ne pas souligner qu'il faut préciser davantage encore la nature de cet enracinement de l'espèce humaine. Comme Antée, le géant, l'homme puise sa force dans

---

(2) *L'homme et son intérieur*. In *Documents*, 1930, n° 5.

la terre, non par un contact magique, mais par le cycle des nourritures qui le traversent et qui lui communiquent la plénitude ou même l'ivresse. Mais la communion qui s'établit alors entre compagnons de festins et l'ambiance du monde n'est pas la seule. Il y a aussi l'active communion des compagnons de travail qui, la charrue ou le marteau en mains, font sortir de leurs œuvres la naissance d'une terre transformée, couverte de fruits et d'objets nouveaux. En cette nouvelle création faite à l'image de l'homme celui-ci ne se reconnaît plus comme un horrible étranger, mais comme un naissant démiurge.

Qui ne voit pourtant qu'une pareille société d'hommes reste singulièrement abstraite et impensable ? Comment eût-elle pu jamais surgir sur la surface de la planète si elle ne se doublait d'une société de femmes, ce delta d'un immense Nil qui, se ramifiant à travers les âges, dépose sur les berges du monde la foule des corps vivants ? A la lettre, la femme est Isis, la nature féconde. Elle est le fleuve et le lit du fleuve, la racine et la rose, la terre et le cerisier, le cep et le raisin.

Terre aux épines rouges, arbre libre et sensible, rose folle de son parfum, abeille de lait, planète de chair, étoile de terre blanche, la femme ouvrant à l'homme ses plages mouvantes lui ouvre à l'instant le champ du monde.

Ce n'est pas en vain que l'homme a projeté sur l'immense arc en ciel du zénith l'image de la voie lactée, car la femme n'est pas la répétition inutile de l'homme, mais le lieu enchanté où s'accomplit la vivante alliance de l'homme et de la nature.

Qu'elle disparaisse et les hommes sont seuls, étrangers sans passeport dans un monde glacial. Elle est la terre elle-même portée au sommet de la vie, la terre devenue sensible et joyeuse; et, sans elle, pour l'homme, la terre est muette et morte.

Mais si la totale disparition de la femme est un mythe sans consistance, si rares sont les mâles naufragés perdus dans les îles désertes, combien n'est-il pas de Robinsons de l'amour, corydons, narcisses et faunes ?

La femme est la terre, mais la terre devenue sensible et joyeuse. Si elle n'était point la terre, elle ne joindrait pas l'homme à la terre, mais si elle n'est que la terre, si elle n'est plus la sensible passerelle, si

elle n'est plus qu'un objet appréciable ou superflu, mais un objet, la médiation ne se fait pas davantage.

C'est là que succombe l'érotisme aveugle. Comme Méduse il pétrifie la femme, comme Midas il la métallise. Elle est alors une statue délectable, une pierre rétractile, une fille de cuivre doux, mais derrière un rempart abrupt, elle devient en elle-même l'absolue étrangère et l'homme devient l'étranger. Chacun, de chaque côté de la vitre infranchissable, devient irrémédiablement seul.

En face de ce délire, l'immortel message de Nerval proclame la parfaite présence de la femme, le chant d'amour en lequel fusionnent de la racine à la cime deux êtres éperdument amoureux, tout horizon dénoué.

Dogme ou non, légende ou singulier vêtement d'une histoire à peine imaginable, le grand mythe de la Genèse ne ment pas lorsqu'il montre l'homme chassé du paradis, mais emmenant avec lui la femme : l'unique quartier du paradis que l'homme emporte sur la terre.

Elle est vraiment, selon les mots de Nerval, Isis, la mère et l'épouse sacrée, Vénus et la Vierge.

Même s'il y eut chez Nerval un véritable syncrétisme ou une alternance entre des attractions opposées, même si l'on prétend lui contester le droit d'unir, sans souci de leurs diamétrales oppositions, ces diverses incarnations de l'éternel féminin, il n'en est pas moins sûr qu'elles se tiennent toutes en suspens comme des constellations en immortel mouvement dans le ciel humain de la féminité.

Ce n'est point du dehors, mais du dedans qu'elles s'opposent. Il n'est point deux féminités, l'une extraterrestre et follement éthérée, l'autre purement terrestre et animale, mais une seule féminité universelle. En elle, vivante et véridique, c'est d'un seul et unique essor que s'accomplit la réconciliation de l'homme avec la terre et le ciel. Si grand que soit le bonheur de l'homme de posséder la terre en son plus beau fruit, plus grande encore est la joie de saisir en ce fruit une autre présence d'âme avec lui confondue. Il sait ainsi que ce fragment de ciel qu'il devine en lui-même n'est pas une insolite aberration. Un autre fragment de ciel lui apparaît dans le sillage de cette autre présence. Il sait que sa voix n'est pas une monstruosité inconcevable de la nature et que la nature lui parlant par d'autres bouches lui manifeste l'action

en elle d'un verbe cosmique. Il sait que son immense appétit d'amour n'est pas un appel désespéré vers des fantômes, puisque d'une autre forme terrestre se hâte vers lui un semblable amour.

En accomplissant la volonté de la terre, l'homme, quand il s'unit à la femme, accomplit en même temps la volonté du ciel. Il sort de sa geôle pour entrer sur le chemin des îles.

Durant ces jours où les *pouvoirs* de la femme sont niés et rejetés comme ils ne le furent jamais, le message de Nerval est d'une actualité capitale, d'une urgence plus grande.

Qu'on prenne garde d'ailleurs que si les déplorables héros du « procès », de la « condition humaine », du « temps perdu », de « l'expérience intérieure » et tant d'autres, ne trouvent point le secret de la femme, ce n'est pas faute de le chercher. Ils connaissent les rites de l'amour et ses fièvres, mais ils en refusent la clef de voûte qui est la volonté du don mutuel. Plus ils s'épuisent à chercher l'amour, plus il les fuit. Mais ils le cherchent et cela seul atteste que le mystère de la femme est indestructible, que sa présence fascinante au milieu des hommes est inaliénable.

Ainsi serait-il singulièrement fallacieux de croire que toutes les audaces des grands peintres qui altèrent magiquement les apparences spectaculaires de la femme n'ont pour mobile que l'intention de persécuter l'idole. C'est l'excès même de leur désir qui les fait la déchirer. Mais c'est aussi, à d'autres moments, le triomphe de leur amour qui leur fait susciter au delà des apparences banales l'extravagante splendeur de la femme.

Ainsi chez telle rayonnante chimère de Ernst, ainsi, plus encore peut-être, chez Picasso, dans l'extraordinaire jubilation des grandes peintures d'Antibes.

C'est aussi un signe manifeste de la profonde vérité des paroles de Nerval, que de voir chez Breton, c'est-à-dire chez l'homme le plus sensible à l'érotisme comme à l'idéalisation de l'amour, aux figurations les plus divergentes du mythe féminin, se maintenir non moins fervent que chez Nerval, le culte de l'amour.

Pour le poète d'*Arcane 17* comme pour celui d'*Aurélia*, la femme aimée est Isis et Mélusine (3). Il

---

(3) Cf. *Nadja*, p. 143, p. 164. *Arcane 17*, p. 83 sqq.

l'appelle « la pierre angulaire du monde matériel » (4). Attentif, il recueille chez Ritter le même enseignement que chez Nerval, formulé dans les termes de la poésie à la fois la plus précise et la plus exaltante :

« Ritter, écrit-il, professait assez mystérieusement que l'homme, étranger sur terre, n'est acclimaté ici-bas que par la femme. Il « délivre » seulement la femme, il l'aide à découvrir sa plus pure destination. C'est la terre qui, en quelque sorte, ordonne à travers la femme. « On aime seulement la terre et à travers la femme la terre nous aime en retour ». C'est pourquoi l'amour et les femmes sont la plus claire solution de toutes les énigmes ». (5)

C'est aussi pour cela que Breton s'adressant à l'aimée lui dit :

« Tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre... » (6)

Elle est le vivant hiéroglyphe qui monte de la nature vers l'homme.

Et si Nerval semblait singulièrement chimérique aux prudents esprits lorsqu'il affirmait rejoindre mystérieusement l'aimée au delà des barrières obscures de la mort, Breton n'est pas moins hardi quand il découvre en la femme un mystère qui excède les geôles du temps. Il ne loue pas seulement sa « jeunesse éternelle » (7) ce qui pourrait ne passer que pour une tendre exagération, il ne proclame pas simplement que « le temps sur elle n'a pas de prise » (8) ce que certains trouveront abstrait, il s'exclame magnifiquement :

« Avant de te connaître j'avais rencontré le malheur, le désespoir. Avant de te connaître, allons donc, ces mots n'ont pas de sens. Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue. » (9)

Platonisme ? Dogme de la réminiscence à la fois métaphysique et concrète, fondée sur une préexistence des âmes, ou des êtres ? Ce serait sans doute forcer le sens des mots et faire dire à Breton plus qu'il ne veut dire, mais ce serait sans doute aussi réduire à

---

(4) *Les vases communicants*, p. 81.
(5) *Point du jour*, p. 189.
(6) *Arcane 17*, p. 133.
(7) *Id.*, p. 135.
(8) *Id.*, p. 94.
(9) *Id.*, p. 33.

l'infime sa pensée que d'y voir seulement le très vif sentiment d'une affinité élective qui s'impose à l'instant et rayonne aussitôt à ce point qu'elle fasse s'évanouir tout autre champ de la durée. Hors de ces arrêts trop péremptoires pour une si déconcertante région, il importe davantage d'apercevoir que, d'une façon informulable, la présence humaine, en dépit des injonctions du temps, le dépasse absolument. Dans le refus opiniâtre de l'amour de « composer avec le temps » (10), il y a autre chose qu'une vérité assurée d'être efficace sur tous les plans, autre chose qu'un impossible mirage, il y a un talisman dont rien ne peut rendre compte, mais qui est là.

Qu'on n'invoque pas ici le facile refrain selon lequel la possession tue le désir, car le désir n'est qu'un des modes de l'amour et l'amour réenfante de ses cendres le beau phénix.

« Il n'est pas de sophisme plus redoutable, écrit Breton, que celui qui consiste à présenter l'accomplissement de l'acte sexuel comme s'accompagnant nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus se suffire... L'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre... Il s'éteindrait un jour, victime de son seul rayonnement... Ainsi Juliette continuant à vivre ne serait pas toujours *plus* Juliette pour Roméo ! ». (11)

L'accomplissement du désir tue le caprice mais non l'amour. Tout au contraire. Qui s'en étonne, ne peut-il apprendre, sinon par expérience personnelle, au moins par la commune renommée, que « l'amour véritable n'est sujet à aucune altération dans la durée. » (12)

L'amour n'opère-t-il pas en effet cette chose unique au monde : la « fusion de deux êtres » (13), « le délire de la présence absolue » (14) ? Et cela est, parce qu'il n'y a point de commune mesure entre l'accomplissement du désir sans l'amour et l'accomplissement du désir dans l'amour. Quand le désir réduit à lui seul a trouvé ce qu'il cherchait, il émigre vers d'autres fascinants prétextes, mais quand l'amour a trouvé ce qu'il cherchait, il s'y attache de toute sa puissance. Comment supporterait-il l'idée de quitter cet être en lequel il a reconnu celui qui devait monter vers lui,

(10) Comp. *Nadja*, p. 8.
(11) *L'amour fou*, p. 134.
(12) *Id.*, p. 75.
(13) *Id.*, p. 12.
(14) *Id.*, p. 108.

non pas seulement du temps et de la terre mais, à travers eux, du fond de l'éternité ?

Comment trouver une moindre joie en cette femme où s'est révélée non une occasion de bonheur, mais la racine intemporelle de la joie ?

« Un mythe des plus puissants continue ici à me lier... qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous les rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière. Ce bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer. » (15)

La splendeur de la métaphore ne doit point égarer. C'est de l' « amour charnel » (16) lui-même qu'il s'agit, mais saisi dans sa totalité transfigurante en même temps que physique. Cet amour qui sacre la chair en même temps que l'âme (17). Celui dont les plus hauts prodiges unissent indéfectiblement Peter Ibbetson et Mary. (18)

Ce n'est pas un moins réel et moins fantastique champ de vie que nous ouvre Breton lorsqu'il nous montre, à maintes reprises la femme placée, étonnante révélatrice, au cœur des fulgurances du hasard objectif ou quand il proclame sa foi dans « le salut terrestre par la femme ». (19)

« La femme-enfant. C'est son avènement, dit-il, à tout l'empire sensible que systématiquement l'art doit préparer. » (20)

En ces temps d'où l'espérance semble bannie, soit qu'elle s'aveugle comme à plaisir, soit que les terreurs l'écrasent, le grand message de Nerval est le plus splendide défi de l'espérance.

Il y allait de nos propres vies que cet émerveillement devant *l'autre créature* se maintînt en son état natif, que cette foi dans le pouvoir transfigurant et rédempteur de l'amour, contre vents et marées, en notre siècle, fût maintenu opiniâtrement vivant dans le surréalisme. Cette victoire est à elle seule un suffisant témoignage de la puissance de l'amour.

MICHEL CARROUGES.

---

(15) *Arcane 17*, p. 39.
(16) *L'amour fou*, p. 108.
(17) *Arcane 17*, p. 70.
(18) *L'amour fou*, p. 113.
(19) *Arcane 17*, p. 70.
(20) *Id.*, p. 94.

EN MARGE DES CHIMÈRES

Nul n'a cueilli le rameau d'or dont la vertu magique nous ouvrirait les portes du monde secret des *Chimères*. Pour traduire au profane ces « cris de douleur d'une Pythie », les hiérophantes n'ont pourtant pas manqué et de fervents exégètes ont penché longuement leur front sur les sonnets indéchiffrables : on imaginerait volontiers une édition savante où, comme un verset de l'*Apocalypse* dans les bibles d'autrefois, chaque strophe d'*Artémis* ou de *Delfica* s'encadrerait de colonnes compactes de gloses. Bien qu'il fût loin de mépriser l'érudition, Gérard eût souri sans doute de voir s'épanouir en marge de ses poèmes une telle débauche d'herméneutique.

On a échafaudé, autour des *Chimères*, d'ingénieuses hypothèses. Est-ce une manière de somme nervalienne, un dense raccourci cristallisant les thèmes épars dans l'œuvre du poète, telle la table d'émeraude du roi Salomon qui reflétait l'univers dans son miroir étroit ? Oserons-nous soupçonner Gérard — on songe au *Ben-Arès* d'*Erythréa* — de se jouer du lecteur ? Convient-il enfin de prendre au sérieux les occultistes qui, derniers venus, croient reconnaître dans les *Chimères* des énigmes alchimiques ? Le zèle des commentateurs semble s'être parfois fourvoyé : il nous apparaît imprudent d'identifier la coupe de *Myrtho* avec « le vase sacré rempli d'eau du Nil dont on se sert pendant les divins mystères », et nous pensons aussi que les essais d'interprétation systématique ne vont pas sans quelque danger.

Le « soleil noir » du *Desdichado* qui demeura une des hantises familières de Nerval (1) et que sa démence

(1) En même temps l'obsèdent le regret d'une lumière perdue, la nostalgie du « soleil de ses quinze ans »; il s'embarque pour l'Orient avec l'espoir de trouver le salut dans un brûlant baptême, de « se rallumer » à un soleil neuf, de se sentir bientôt « flamboyant comme un astre ». Notons la singulière fortune de l'expression de Nerval : elle est reprise, on le sait, par Hugo, dans la *Bouche d'ombre*; elle réapparait aussi chez Proust (*Du côté de chez Swann*) : « Quand, le dimanche, je le voyais [le clocher de Saint-Hilaire], par une chaude matinée d'été, *flamboyer comme un soleil noir...* ».

vit luire un soir, au-dessus des Tuileries, dans le ciel parisien, c'est à la fois — car les images s'enchevêtrent et se fondent dans sa mémoire — l' « orbite sombre » du *Songe* de Jean-Paul et l'astre qui glace de ses rayons l'ange énigmatique de Dürer. Un exégète subtil y reconnaît — emprunté à Dom Pernety — un terme du jargon des « souffleurs », le « soleil ténébreux » du creuset de Raymond Lulle. Nous y verrons encore une réminiscence d'un poème d'Henri Heine, le *Naufragé*, publié dans *le Livre des Chants* et traduit par Nerval en 1848 : « Dans son doux et pâle visage... rayonne son œil semblable à un *soleil noir*. *Noir soleil*, combien de fois tu m'as versé les flammes dévorantes de l'enthousiasme ! »

Ce n'est plus à Henri Heine, mais à Gœthe qu'est empruntée la « vieille romance », la « chanson d'amour », de *Delfica*, et les quatrains peuvent s'ajouter à la liste — si longue déjà qu'on en a fait un livre — des versions françaises de la chanson de Mignon. Les strophes de Nerval, à n'en pas douter, s'inspirent de la traduction versifiée par Toussenel, une des pièces de la « couronne poétique » qui, dans l'édition de 1840, trouve place à la suite du *Second Faust* :

Connais-tu *la contrée où dans le noir feuillage*
Brille comme un fruit d'or le fruit du citronnier (1)
Où le vent d'un ciel bleu rafraîchit sans orage
Les bocages de myrte et les bois de laurier ?

....

Connais-tu la maison, le vaste péristyle

Et la sombre caverne où dort le vieux serpent ?

Le vautour mystérieux du sonnet à Mme Aguado s'envole, dit-on, des feuillets entr'ouverts d'un dictionnaire d'occultisme. Il n'est pas impossible que Gérard se soit rappelé une ligne de Dom Pernety : « *Je suis le vautour* qui crie au haut de la montagne... » ; mais il est certain que l'image du vautour a été directement suggérée au poète par la lecture d'un pantoum malais. Des pantoums qu'à l'en croire, lui fredonnait au Caire Zeynab, la femme jaune, Gérard semble n'avoir gardé aucun souvenir ; il n'a pas oublié, en revanche, le pantoum emprunté à la *Grammaire malaise* de Marsden —

---

(2) Selon son usage, Nerval s'inspire à la fois « des livres et de la vie » ; à l'évocation banale de l'arbre aux fruits d'or, il va substituer une image personnelle, chère à son souvenir, celle de « la fille blonde qui mange des citrons ».

dont Ernest Fouinet publia tour à tour deux traductions, l'une, littérale, dans les notes des *Orientales* de Hugo, l'autre, laborieusement versifiée, dans le *Choix de poésies orientales* de Francisque Michel (1) :

Les papillons voltigent vers la mer;
Qui du Corail baigne la longue chaîne :
Depuis longtemps mon cœur sent de la peine,
Depuis longtemps j'ai le cœur bien amer.

Les papillons voltigent vers la mer ;
Et vers Bandan un vautour tend ses ailes :
Depuis longtemps belle parmi les belles,
Plus d'un jeune homme à mon regard fut cher.

Et vers Bandan un vautour tend ses ailes;
Ses plumes, là, tombent sur Patani :
Plus d'un jeune homme à mon cœur fut uni;
Mais tout le cède à mes amours nouvelles.

« Cette chanson est sans suite, ajoute Ernest Fouinent, qui tenterait d'en peindre l'effet risquerait de se rendre inintelligible. Le principal plaisir que l'on éprouve, c'est peut-être d'y trouver le nom de Bandan ou de Patani, que l'on écoute avec délices, comme de la musique. »

Sans doute aussi serions-nous sages de ne point attribuer de suite logique à des vers où se superposent tant d'éléments hétérogènes, à des poèmes aux strophes parfois interchangeables, « charmes », incantations, que rien ne rattache à la tradition du vieux lyrisme oratoire. Tout au plus pouvons-nous — curiosité au reste assez vaine — rechercher à quelles sources Gérard a puisé ses images, de quels souvenirs livresques il nourrit ses rêves. Qu'il nous suffise — et nous y trouverons plus sûrement notre joie — d'écouter les vers des *Chimères* « avec délices, comme de la musique ».

GILBERT ROUGER.

---

(1) *Bibliothèque choisie*, 1830 ; à la même date, et dans la même collection, Gérard publiait ses *Poésies allemandes* et son *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Dubartas, Chassignet, Desportes, Regnier.*

NOTES SUR AURELIA

Chassons les mauvaises pensées,
chassons nous-mêmes les démons.
Puisqu'il n'y a plus de saints, ni même
d'inquisition, soyons-les à nous-mêmes.
(Sur un carnet de Gérard de Nerval).

Il devient habituel de considérer *Aurélia* comme un témoignage clinique, et l'on a vu se multiplier depuis vingt ans les thèses de médecine prenant pour prétexte l'œuvre de Gérard de Nerval.

Nous souhaitons rappeler ici qu'il s'agit avant tout d'une œuvre d'art de caractère complexe qu'on ne peut que par un artifice réduire à une seule de ses nombreuses significations; elle contient la somme de l'expérience nervalienne. *Aurélia* n'est que partiellement les mémoires d'un fou ou même un récit onirique. Tout y est repensé en fonction d'un ensemble ordonné; s'y superposent la vie, le rêve et la réflexion. La reconstruction interne d'états d'âmes rares s'y accompagne d'une manipulation de la durée. Tous les événements sont projetés sur la toile sans profondeur d'un éternel présent (qui n'est pas l'éternité). Ce qui chez beaucoup de romanciers modernes constitue un procédé littéraire est pour Nerval le seul moyen d'expression adéquat.

Des réminiscences livresques s'emparent par moments de l'esprit de l'écrivain. Leur déroulement sur le théâtre intérieur de la conscience leur procure une fusion parfaite avec les souvenirs proprement dits. D'elles naissent ces tableaux d'apocalypse à changements successifs, ces défilés de personnages fantomatiques, apparitions qui tiennent du rêve et du diorama. Pour Nerval, fils spirituel de Cyrano,

qui imaginait un monde où l'on peut s'entretenir « avec la Judith de Caravage, le magicien d'Albert Dürer, ou la Madeleine de Rubens » tout a le même degré de vérité, de « réalité ».

Le début d'*Aurélia* se réfère comme l'on sait à la période de la vie de Nerval qui correspond aux années 1839 à 1841. Pour comprendre l'état d'esprit de l'écrivain à cette époque, un retour en arrière est nécessaire.

L'actrice dont il était épris, Jenny Colon, avait épousé le 11 avril 1838, le flûtiste Louis Leplus, organisateur de tournées théâtrales. Un voyage en Allemagne, à l'automne de 1838, en compagnie d'Alexandre Dumas, puis, après l'insuccès relatif de *Léo Burckart,* le séjour à Vienne, avaient apporté à Gérard les diversions dont son âme blessée avait besoin. Si nous en croyons son récit, durant son séjour dans la capitale autrichienne, il s'était étourdi de plaisirs. Il crut un moment avoir trouvé l'amie de ses rêves dans la personne de la pianiste Marie Pleyel pour s'apercevoir bientôt qu'il se trompait lui-même. Cet événement, transposé dans le cadre du carnaval dans une ville d'Italie, est rappelé au début d'*Aurélia* (1-1). Revenu à Paris au printemps de 1840, Gérard y avait séjourné quelques mois, puis était parti pour la Belgique en octobre 1840. Jenny Colon jouait à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie. Elle y avait débuté le 14 septembre dans le *Domino Noir,* puis s'était fait applaudir dans *Robert le Diable* et *Le Pré aux Clercs*. C'est seulement le 15 décembre qu'eut lieu la première bruxelloise de *Piquillo,* Jenny Colon tenait le rôle de Silvia, comme à la création de la pièce le dernier jour d'octobre 1837. Par un caprice du destin, à cette époque, Marie Pleyel était auprès de sa mère à Bruxelles, pour perfectionner son jeu, avant de reparaître triomphalement, quelques années plus tard. C'est chez elle que Gérard revit Jenny, épisode rapporté dans *Aurélia* (1-2). Gérard rentra à Paris, rappelé par un « devoir impérieux », une échéance à payer, croit-on.

Les portes d'ivoire et de corne du rêve devaient s'ouvrir devant lui à la fin de février 1841, peu après son retour à Paris. Les fatigues de voyages successifs, les ennuis financiers, l'entrevue avec Jenny, peut-être aussi la mort de Mme de Feuchères (Adrienne) à Londres en décembre 1840, contribuèrent à l'éclosion de la première crise psychique.

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairée par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême,

aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : « C'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée ! »

Il semble étrange que le numéro d'une maison, même associé à la vision d'une femme blême puisse constituer un présage de mort. Toutefois le nombre remarquable était 33 ; Gérard et Jenny, nés en 1808, devaient atteindre cet âge en 1841, le poète concluait à un présage de mort les concernant parce que le Christ est mort à 33 ans. D'autant que la femme blême s'identifiait peut-être pour lui au génie éponyme apparaissant à ceux de sa race dans les circonstances décisives et qu'il nommait, semble-t-il, « la Brownia » (1).

Gérard transporté chez Mme de Saint-Marcel, rue de Picpus, devait y rester jusqu'au 15 mars environ.

Le 21 mars, après une nouvelle crise, il entra chez le Docteur Blanche, rue de Norvins, à Montmartre, où il demeura jusqu'en novembre.

On ne possède aucune lettre de la période qui va de novembre 1841 à décembre 1842. Mais un dossier inédit des Archives Nationales indique qu'il bénéficia le 18 octobre 1841 d'un secours littéraire de trois cents francs, accordé par Villemain sur intervention de Mme de Girardin et de Jules Janin et le 23 avril 1842, d'un secours du même montant sur la recommandation de Victor Hugo.

Il semble donc être demeuré à Paris durant cette période... Le jour de Noël de 1842, il écrivait à son père de Lyon, en route pour l'Orient. Dans l'intervalle, le présage s'était vérifié : Jenny Colon était morte le 5 juin 1842 à Paris, épuisée par ses tournées à Rouen, à Bordeaux et à Bruxelles. « Je n'eus d'abord que la nouvelle de sa maladie. Par suite de l'état de mon esprit, je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre, et j'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent. D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... Egoïste pensée que ma raison devait payer plus tard d'amers regrets. » Désormais le souvenir de la morte devait dominer la vie de Nerval ; nouvelle Eurydice, autre Béatrice, la belle actrice morte deviendrait l'introductrice du poète aux régions infernales.

Pour échapper à cette obsession et par un coup d'éclat reprendre sa place dans le monde littéraire, Nerval partait pour l'Egypte. La mort de Jenny avait encore développé chez Nerval la hantise métaphysique et l'attirance pour tout ce

---

(1) Voir variante d'*Aurélia* publiée par A. Marie, *Gérard de Nerval* (1914), pp. 168-169.

qui concerne l'au-delà ; son enquête s'en trouvera marquée : le devenir des religions, les doctrines secrètes le préoccuperont constamment. Au terme d'un voyage conçu comme le moyen de recouvrer un équilibre mental compromis, le poète, guéri en apparence, aura accumulé en lui des toxines rares qui feront plus tard leur effet.

Dans le récit de ses voyages supposés dans l'Archipel il s'inspirera du *Songe de Poliphile* pour décrire le culte de Vénus à Cythère ; puis, à propos des pyramides d'Egypte il parlera des initiations antiques et modernes et l'on entreverra qu'il rêve d'aller comme Orphée rechercher Eurydice, comme Faust rejoindre Hélène. Enfin, à Beyrouth, ce sera l'épisode de la rencontre de Saléma, fille du cheik Eschérazy : «...la femme idéale que chacun poursuit dans ses songes s'était réalisée pour moi ; tout le reste était oublié ». Dirons-nous que le récit de cette intrigue nous semble destiné surtout à introduire dans le *Voyage en Orient* un exposé sur la religion des Druses et l'histoire du calife Hakem et de son amour surhumain pour sa sœur Sétalmulc ? « Amoureux d'un type éternel » Gérard n'a peut-être pas tout inventé de sa rencontre avec Saléma ; il a dû grossir beaucoup une mince aventure ou s'attribuer, en l'embellissant, une aventure qu'on lui aura racontée. Quel amour humain aurait pu satisfaire l'amant de la Reine de Saba ?

Durant les dix années qui suivirent le voyage en Orient, Nerval fit alterner dans les revues et les journaux la publication de ses impressions du Caire, de Beyrouth et de Constantinople avec des chroniques dont il tirait la substance d'excursions en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, sans oublier des nouvelles et des contes. Souvent il utilisait plusieurs fois un même texte.

Les obsessions de Nerval durant la période 1845-1850 semblaient avoir emprunté le canal du fouriérisme. Il collaborait à *La Phalange,* s'entichait de léguminisme. L'étrange expression « vestal » (au masculin) qui paraîtra dans les lettres de la fin appartient au vocabulaire de Fourier. Dans *Aurélia,* signalons quelques traces de ces préoccupations. Divers textes attestent la continuité du rêve : « Le carnet du voyage en Orient » est l'un des plus importants (2). D'autres textes, en partie inédits, se rattachent probablement aux notes réunies par Nerval en vue de la composition d'*Aurélia* (3). Sans les dater avec précision, on peut dire qu'ils sont postérieurs au voyage en Orient.

---

(2) Publié par P. Martino, *Revue de littérature comparée,* janvier-mars 1933.

(3) Collection Spoelberch de Lovenjoul, D. 741, folios 90 et 91. Publications du folio 90 dans A. Marie, op. cit., p. 374 et Popa, édition des *Filles du Feu* (1931), t. II, p. 72. Nous donnons notre lecture du folio 90. Le folio 91 semble inédit.

F° 90

Elle ne te choisira qu'à condition que tu sois celui qui l'aurait aimée le plus, car les mariages sont marqués au ciel.

Distractions des autres amours — rêves brillans et purs. Les regards aimantés...

Offenser la pudeur des divinités du songe.

Rêve des choses perdues où elle m'enlève dans ses bras.

S'entretenir d'idées pures et saines pour avoir des songes logiques.

Prenez garde à l'impureté qui effarouche les bons esprits et qui attire les divinités fatales. Quand vos rêves sont logiques ils sont une porte ouverte ivoire ou corne sur le monde extérieur.

Qu'est-ce qu'une pureté qui n'est qu'ignorance et qui cap[itule] devant la connaissance du mal.

Rêve habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur (4). *Quelle qu'elle soit cette f. je l'. Lilith ou Kabar — captive dans quelqu'un de vos paradis ou de vos enfers, mon âme délivrée ira la rejoindre.*

Je connais vos [forces] je lutte avec les [Armes] qui vous sont connues.

[Les supp. des nour[ritures]... témoins de ce qui se pas[se] sur la table...].

F° 91

...qui les reliez, les ordres ont le secret transmis des pères aux fils, c'est la sympathie humaine. Les esprits sont étagés dans les mondes et se correspondent. La l[oi] inv[iolable] qui s'occupe des destinées des h[ommes] à différents degrés sur le rapport de chaque série et sans rien changer.

Il faut que je t'aime avec la même force et pour cela il faut que tu sois beau, grand, généreux, loyal et brave sans quoi l'on me ferait honte de toi et que sais-je.

Il y a entre nous des amas d'obscurités, des d[émons]. Cette pensée que les esprits railleurs sont plus... que tout est à jour me faisait vivre avec solennité c[omme] un empereur d'Asie.

---

(4) Cf. *Aurélia* (I-6) « ...Je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissé à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées ».

Tous mes mouvements devenaient scandés, rythmés.

Je me fais dans la seconde un idéal.

nuit de ténèbres et d'er[reurs] ou chacun f[ait] sa par[tie].

l'âme errante commerce avec...

Oh ! une fleur, une dentelle, une boucle tout cela mais tout cela s'y trouve. Le ravage est même prévu et sous lui s'organise un (centre) série d'artifices.

Les voyants se reconnaissent [au tau]...

Les D[ieux] se sont toujours tués ou fait tuer par courage, par amour, par douleur, il ne reste plus que des hommes et les plus braves, les plus aimans, les plus sensibles périront encore, il ne restera que les mauvais et les brutes afin que ce monde soit condamné.

Ces idées sur les affinités secrètes des âmes et leur devenir, sur les hiérarchies des esprits et des êtres occupent une place importante dans *Aurélia* comme dans le *Voyage en Orient*. Nerval, « enfant de Caïn », leur donne une signification personnelle. Il s'identifie aux personnages mythiques, aux grands héros de la connaissance : Prométhée, Orphée, Faust. Les mystères des origines, les grands conflits des races, les luttes des dieux et des géants l'obsèdent autant que les problèmes du magnétisme. Sujet au dédoublement de la personnalité il s'inquiète de la signification que les Orientaux accordent au ferouer et de cette croyance qui dit que voir son double est un présage de mort, car souvent en rêve ou à l'état de veille, sa propre image lui apparaît sous des aspects divers. Les notes ci-après (5) sont à cet égard révélatrices. Il faut les rapprocher également de certaines lignes du « carnet du voyage en Orient » ou de « Panorama » (6). Elles donnent les ébauches très sommaires de certains développements d'*Aurélia*.

Le ferouer rencontre...
un décès...
double
en haut, en bas (7)
protect[ion] du...
prédestiné à être percé de flèches
même destinée
Ceux qui v[oient] leur forme

---

(5) Collection privée, au verso d'un brouillon de la *Pandora* (automne 1853), on ne possède que la moitié gauche de la feuille.

(6) Gisèle Marie. *Des inédits de Gérard de Nerval* (1939), pp. 238-241.

(7) Allusion possible au précepte de la Table d'émeraude : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ». Cf. *Aurélia*, in fine.

les races se d[onnent] rendez-vous
et ch. de lat[itude] varie
oiseaux les troyens très...
les oiseaux
Dieux vainqueurs oppriment...
Les mauvais esprits m[euvent] la...
musique lutte
carrés arrondis.
celui qui me ren[seigne] et l'on va se...
magnétisme cons[ole] de cela
Les myst[ères] de la div[inité] c'est l'en[vers]...

Des considérations analogues s'allieront dans *Aurélia* à des visions cosmogoniques qu'on dirait sorties du cerveau d'un voyant. Or, l'imagination de Nerval ne fut jamais très fertile, et il n'était sans doute pas voyant. Son invention prenait appui sur ses souvenirs personnels associés aux réminiscences de ses lectures. Le charme de son œuvre vient justement que c'est lorsqu'il paraît le plus fou qu'il est le plus lucide.

Ainsi les chapitres VII et VIII de la première partie d'*Aurélia* sont des souvenirs de lectures visualisés en tableaux animés, comme il arrive parfois dans les rêves du demi-sommeil. Nous avons déjà signalé à ce propos deux influences déterminantes (8) : celle de l'ouvrage qui a pour auteur Devismes du Valgay, *Nouvelles recherches sur l'origine et la destination des Pyramides* et celle du Diorama de Bouton sur lequel Nerval a publié un article dans l'*Artiste* du 15 septembre 1844 (9).

A ces « sources », on peut ajouter un livre de Scipion Marin : *Tableaux pittoresques de l'histoire universelle depuis les premiers âges de la terre,* Bibliothèque Méridionale, 1835, republié à Marseille l'année suivante sous une forme un peu différente et sous le titre *Le Panorama historique* (10). Dans ce livre figurent également des tableaux des grandes périodes de l'histoire de la terre, divisée en cinq époques : « Les solitudes », « Les hydres sauriennes », « Les Palaeothériums », « Les mastodontes », « L'homme ». Dans l'esprit de Nerval, le souvenir de ces ouvrages s'est mélangé à celui de l'Apocalypse de Saint-Jean, du *Comte de Gabalis,* du *Murtadi* traduit par Vattier, de la *Bibliothèque Orientale* de d'Herbelot.

---

(8) Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, le Griffon d'or, 1947.

(9) Article reproduit pp. 65 à 70.

(10) Dans le « carnet du voyage en Orient », Nerval a noté un autre livre de Scipion Marin : *Evénements et aventures en Egypte en 1839* (1841).

La date de l'article « Diorama » confirme encore la continuité du rêve nervalien puisqu'y figurent déjà certains éléments d'*Aurélia*.

Au début du chapitre IX, Nerval précise : « je quittai cette demeure qui était pour moi un paradis » ; nous sommes donc en 1842, lorsque Gérard vient de sortir de la clinique du Docteur Blanche. Aussitôt après nous lisons : « Des circonstances fatales préparèrent, longtemps après une rechute qui renoua la série interrompue de ces étranges rêveries ». Il faut entendre par là qu'il s'est écoulé une longue période durant laquelle le rêve ne dominait plus la vie, non que le rêve avait disparu.

« ...En descendant les marches d'un escalier rustique, je fis un faux pas et ma poitrine alla porter sur l'angle d'un meuble ». La date de cet accident est connue avec précision par la correspondance ; il survint le 25 septembre 1851. Donc la suite du récit relatera les événements de la période 1851-1854 comme s'il s'agissait d'une expérience continue. Nerval n'a voulu avouer que deux crises, celle de 1841 et celle 1853-1854. Il dissimule les autres internements et le fait que par exemple il a été mis à l'abri trois fois en 1853... L'ordre chronologique est respecté mais les perspectives sont faussées par la suppression de certains aveux.

Cette auto-censure s'est exercée spécialement dans deux domaines, celui du sexe et celui de la religion. Comme il arrive parfois, les deux se confondent presque. En outre Nerval, racontant en 1854 des événements tantôt vieux de treize années (*la treizième revient, c'est encore la première*), tantôt très récents, déforme et modifie, éclaire le passé par le présent, donne à de menus faits une importance qu'il leur découvrit après coup. Il utilise certaines notes anciennes, des récits de rêves conservés en vue d'une utilisation littéraire. Les matériaux subissent une élaboration digne de l'artiste consciencieux qu'il a toujours été mais leur appartenance à des moments différents de sa vie rend difficile leur liaison. L'enfantement douloureux d'*Aurélia* est attesté par Louis Ulbach, correcteur d'épreuves à la *Revue de Paris*, dont le témoignage a sa place ici (11).

« Je me souviens du manuscrit bizarre qui me fut remis par Gérard de Nerval pour la *Revue de Paris* : des bouts de papier de toute dimension, de toute provenance, entremêlés de figures cabalistiques dont l'une visait à démontrer par la géométrie le mystère de l'Immaculée Conception, des fragments sans lien que l'auteur reliait entre eux

(11) *Revue politique et littéraire*, 20 août 1881.

dans le travail pénible de la correction des épreuves, voilà le premier aspect de ce travail.

« Le numéro du 1er janvier 1855, ainsi que je l'ai dit, commençait la publication d'*Aurélia*.

« J'attendis quelques jours la seconde partie. Gérard de Nerval errant, insaisissable, au lieu de venir au bureau de la *Revue de Paris*, me laissa un jour à l'imprimerie un billet griffonné que je transcris intégralement :

Mon cher ami,

Je ne comprends rien à votre imprimerie. Il n'y a pas de caractères pour imprimer ma suite. Personne ici pour me donner les sept épreuves qu'on m'a faites. Peut-être les aura-t-on envoyées chez Blanche. Alors c'est perdu pour quelque temps. Je pars pour Saint-Germain. J'ai les poches pleines de copie que je remporte de peur de la perdre. Vous êtes cause, du moins l'administration compliquée de la Revue *est cause que j'ai donné au* Mousquetaire *des fragments bizarres que Dumas a imprimés sans faire observer que cela n'a ni queue ni tête. Auriez-vous reçu la visite de Mme N... ? En ce cas, je vous plaindrais...*

Tout à vous,

GÉRARD.

Si je ne trouve pas cent francs qu'il me faut pour commencer un journal-revue à moi, à Saint-Germain, je reviendrai tantôt.

« Est-il revenu ? Je ne le crois pas. Je reçus le manuscrit de la seconde partie avec l'adresse d'un petit hôtel de la rue Saint-Honoré, où je devais envoyer les épreuves. J'eus bien soin de les faire remettre à l'endroit indiqué, avec une lettre. Hélas ! la lettre et les épreuves me revinrent, après la catastrophe, avec la mention que le destinataire était inconnu dans cet hôtel. »

Sur un premier jeu d'épreuves d'*Aurélia* ne figuraient pas les « Mémorables » du finale. Après la mention : « J'inscris ici, sous le titre de Mémorables, les impressions de plusieurs rêves qui suivirent celui que je viens de rapporter », il y avait : « Telles étaient les inspirations de mes nuits, etc... »

Sur ce jeu d'épreuves, Nerval inscrivit : « *je crois que c'est ici que se placent naturellement les rêves...* — « *Sur*

un pic élancé de l'Auvergne... » *et les rêves qui suivent jusqu'au numéro 4. Le sens suit très bien de la phrase qui finit par les élohims* (12) *à celle qui commence par le sentiment qui résulta pour moi de ces visions et de ces réflexions. Remarquez aussi, cher Ulbach, qu'il n'y a rien sur l'épreuve arrangée comme elle est entre cette phrase :* « *J'inscris ici sous le titre de Mémorables les impressions de plusieurs rêves* » *et la phrase :* « *Telles étaient les inspirations de mes nuits* ».

Nous connaissons les manuscrits de plusieurs de ces rêves. Un fragment (13) comprend un texte ancien, raturé d'une encre plus noire ; nous mettons en italiques les corrections et additions de Nerval, en vue de l'impression.

SOUVENIRS D'ENFANCE

MEMORABILIA

I. — L'Auvergne

Sur un pic élancé de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres. Pauvre Marie ! Reines des cieux ! c'est à toi qu'ils s'adressent pieusement. Cette mélodie rustique a frappé l'oreille des Corybantes. Ils sortent en chantant à leur tour des grottes secrètes où l'Amour leur fit des abris... — Hosannah ! paix à la Terre et gloire aux Cieux !

Sur les montagnes de l'Hymalaya une petite fleur est née : — Ne m'oubliez pas. Le regard chatoyant d'une étoile s'est fixé un instant sur elle et une réponse s'est fait entendre dans un doux langage étranger - « *myosotis* ».

Une perle d'argent brillait dans le sable ; une perle d'or étincelait au Ciel... Le monde était créé. Chastes amours, divins soupirs ! enflammez la sainte Montagne... car vous avez des frères dans les vallées et des sœurs timides qui se dérobent au sein des bois !

Bosquets embaumés de Paphos, vous ne valez pas ces retraites où l'on respire à pleins poumons l'air vivifiant de la Patrie. « Là-haut, sur les montagnes - le monde y vit content ; - le rossignol sauvage - fait mon contentement ! »

Oh ! que ma grande amie est belle ! Elle est si grande qu'elle pardonne au Monde - et si bonne qu'elle m'a pardonné. L'autre nuit, elle était couchée je ne sais dans quel

(12) « Tu m'as visité cette nuit ».
(13) Collection Alfred Dupont.

palais et je ne pouvais la rejoindre. Mon cheval alezan-brûlé se dérobait sous moi. Les rênes brisées flottaient sur sa croupe en sueur et il me fallut de grands efforts pour l'empêcher de se coucher à terre.

Cette nuit, le bon Saturnin m'est venu en aide, et ma grande amie (est venue prendre) *a pris* place à mes côtés sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent. Elle m'a dit : « Courage, frère, car c'est la dernière étape — et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure, imprégnée des parfums de Saba (l'*Yemen*).

Je reconnus les traits divins de (Sophie)***... Nous volions au triomphe et nos ennemis étaient à nos pieds. La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux, et l'arc (d'Apollyon) *de lumière* éclatait dans les mains divines *d'Apollyon*. Le cor enchanté d'Adonis résonnait à travers les bois.

O Mort où est ta victoire ? puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux ! Sa robe... (le reste sans variantes jusqu'à « l'heureuse nouvelle »).

Cet émouvant document livre même le prénom du prote (Fernand) à qui l'on doit sans doute l'infidèle transcription de la chanson des pâtres qui, dans toutes les éditions d'*Aurélia* se lit : « Là-haut sur les montagnes, le monde vit content, le rossignol sauvage fait contentement ». L'erreur est regrettable d'autant que cette chanson, bien entendue, se charge de la signification ésotérique que comporte le folklore, dépositaire du trésor collectif d'une sagesse ancienne. L'on sait d'ailleurs ce que nos vieilles chansons françaises doivent à Nerval, précurseur en ce domaine comme en plusieurs autres.

La version première du passage : « Je reconnus les traits divins de Sophie, etc... » offre le type de ces suppressions significatives auxquelles nous faisions allusion. Le remplacement de « Sophie » par trois astérisques correspond chez Nerval à la crainte d'en dire trop, de se livrer trop complètement. Dans son esprit ce nom, à cause de ses diverses significations, avait une valeur évocatrice et sigillaire intense, magique faudrait-il dire.

Sur le plan idéal, *Sophie*, identifiée à la Reine de Saba de l'Apocalypse, c'est la *Sophia* des gnostiques et de Swedenborg. A l'imitation du mystique suédois, Nerval la considère comme un principe transcendant extérieur à lui-même. Nos psychologues modernes y verraient une projection de l'*anima*. Sophie rappelle aussi l'épouse idéale que Rousseau donnait à Emile.

D'autre part, dans la vie de Nerval, trois Sophie au moins ont joué un rôle important : D'abord la Sophie-Sidonie de Saint-Germain-en-Laye, prototype de Sylvie, dont il est question dans une lettre à Stadler (14). Elle paraît aussi dans la *Pandora* et même dans *Aurélia* (11-2). « Il y avait là une terrasse ombragée de tilleuls qui rappelait aussi le souvenir de jeunes filles, de parents parmi lesquels j'avais grandi. Une d'elles... » Nerval s'était épris, de loin, d'une deuxième personne portant le même prénom : Sophie Dawes, baronne Adrien de Feuchères. Enfin, à Vienne, il avait été frappé de la beauté de l'archiduchesse Sophie. Les rapprochements de textes semblent, à cet égard, convaincants. Dans le « Carnet du voyage en Orient », on relève la phrase : « A Vienne, ne l'ai-je pas revue dans une des filles de l'Arch. » Cette note se trouve expliquée par un passage de *la Pandora :* « Pardonne-moi d'avoir surpris un regard de tes beaux yeux, auguste archiduchesse, dont j'aimais tant l'image, peinte sur une enseigne de magasin. Tu me rappelais *l'autre...* rêve de mes jeunes amours, pour qui j'ai si souvent franchi l'espace qui séparait mon toit natal de la ville des Stuart, etc... » Enfin ces lignes du *Voyage en Orient* indiquent le nom de l'archiduchesse : « Il y a au milieu de la place (le Graben) un magasin dédié à l'archiduchesse Sophie, laquelle a dû être une bien belle femme, s'il faut s'en rapporter à l'enseigne peinte à la porte. » (15).

Nerval, en supprimant ce nom de Sophie, a donc reculé devant un triple aveu sentimental, obéissant aussi peut-être à la crainte de froisser une réelle Sophie : on connaît son infinie discrétion. En outre, le nom, interprété dans son sens philosophique, risquait de constituer une preuve d'hétérodoxie. Or, jamais Nerval n'a adopté une position antichrétienne. (Sur ce point, les tentatives d'annexion des surréalistes sont dépourvues de fondement).

Sur les hésitations de Nerval à l'égard du catholicisme, les variantes d'*Aurélia* nous apportent quelques précisions. Un important passage relatif à l'évangélisation de la terre (16) trouvait place, nous semble-t-il, à la fin du chapitre huit de la première partie, où il a été remplacé par des considérations plus générales :

Ce fut alors que j'eus un rêve singulier. Je vis d'abord se dérouler comme un immense tableau mouvant la généalogie des rois et des Empereurs français, puis le trône féodal

---

(14) *Correspondance*, édition J. Marsan (1911), pp. 181-183.

(15) « L'archiduchesse Sophie était moins que sa belle-sœur dégagée des vanités de ce monde. Il ne semblerait pas non plus qu'elle fut aussi indifférente au plaisir d'être admirée. Je n'ai du reste aucune raison de croire que sa vertu ait jamais souffert la moindre atteinte. On disait à Vienne lors de mon arrivée qu'elle avait vivement aimé le duc de Reichstadt, mais ce jeune prince est mort à vingt ans ; elle en avait alors vingt-cinq... » (Cte de Sainte-Aulaire : *Souvenirs de mon ambassade à Vienne* ; *Revue de Paris*, 15 décembre 1924).

(16) Collection privée.

s'écroula baigné de sang. Je suivis dans tous les pays de la terre les traces de la prédication de l'Evangile. Partout, en Afrique, en Asie, en Europe, il semblait qu'une vigne immense étendit ses surgeons autour de la terre. Les dernières pousses s'arrêtèrent au pays d'Elisabeth de Hongrie. Çà et là d'immenses ossuaires étaient construits avec les ossements des Martyrs. Gengiskan, Tamerlan et les empereurs de Rome en avaient couvert le Monde. Je criai longtemps, invoquant ma mère sous tous les noms donnés aux divinités antiques.

Une autre suppression dans le chapitre quatre de la deuxième partie est révélatrice : « ...je dus à une de mes tantes quelques instructions qui me firent comprendre les beautés et les grandeurs du christianisme. *Cependant, par une suite de circonstances singulières, mon acte de baptême ne fut pas retrouvé* (17). Dans ce petit fait, vrai ou imaginé, Gérard voyait sans doute le symbole d'une inaptitude foncière à retrouver la Grâce qu'il faut rapprocher de son cri de désespoir : « Et si l'événement qui vous frappe empêche (le) repentir. Et si l'on vous met en état de fièvre, de folie ? Si l'on vous bouche les portes de la rédemption ? ».

Nerval sait qu'il n'est lucide que par intervalles, que la clé de son propre drame intérieur lui échappe. Se faisant son propre inquisiteur, il s'effraye du spectacle que l'examen de conscience lui révèle. Chaque fois qu'il rencontre son image face à face, il prend peur et cherche à la brouiller. Mais sa réussite y est inégale. Un passage inédit de *La Pandora* a été rejeté à cause sans doute de sa signification sexuelle trop apparente : « *On me fit remarquer au palais de France que j'étais fort en retard. La Pandora dépitée s'amusait à faire faire l'exercice à un vieux baron et à un jeune prince grotesquement vêtu en étudiant de carnaval. Ce jeune* renard *avait dérobé à l'office un chandelier de* [*six*] *dont il s'était fait un poignard. Il en menaçait les tyrans en déclamant des vers de tragédie et en invoquant l'ombre de Schiller.* » (18).

Cependant certains passages d'*Aurélia*, tout aussi compromettants, ont été publiés (19). Affirmera-t-on que l'auteur n'en saisissait pas le sens profond ? L'effort de Gérard pour se mieux connaître et se mieux gouverner, tenté avec les seules armes de la raison et de la littérature ne pouvait se terminer en apparence que par un échec. Mais Celui qui sonde les reins et les cœurs peut seul juger cet homme qui écrivait sur un carnet que « l'argent du diable bien employé devient l'argent de Dieu ».

JEAN RICHER.

---

(17) Collection A. Dupont.
(18) Collection privée.
(19) Voir L.-H. Sebillotte : *Le Secret de Gérard de Nerval* (1948).

LETTRES INÉDITES DE GÉRARD DE NERVAL

I. — UNE LETTRE A JENNY COLON RESTITUEE

La lettre à Jenny Colon dont nous donnons pour la première fois le texte complet fut publiée sous une forme tronquée dans la *Revue de Paris* par Théophile Gautier et Arsène Houssaye le 15 mars 1855.

Elle a été reprise ainsi dans la plupart des éditions d'*Aurélia* (Lettre XII); la dernière phrase : « Adolphe Dumas qui est l'auteur de cette pièce », sans lien avec ce qui précède, est partout supprimée. La lettre VIII de la publication Sardou est encore plus incomplète, car la fin manque tout à fait. (Cf. *Nouvelle Revue* du 15 octobre 1902). Notre texte est établi sur le brouillon de Nerval (collection Spoelberch de Lovenjoul); les mots placés entre parenthèses sont barrés dans l'original, ceux entre crochets sont complétés par nous.

[Février 1838]

Deux jours sans vous voir ! sans te voir, cruelle ! O ! si tu m'aimes, nous sommes encore bien malheureux : toi tes leçons, ton théâtre, tes occupations; moi mes journaux, mes théâtres et une foule encore de tracas et d'ennuis. Hier, je ne sais à quoi j'ai passé ma journée (j'ai seulement) je suis allé et venu ainsi qu'un démon. (J'ai vu une foule de figures devant lesquelles il fal[lait]... J'ai voulu rendre compte du Camp) de la Mort. Ma tête était près de toi et comme tout le monde en disait du mal, je n'ai pas osé le juger si mal sans l'avoir vu. Ce n'est pas la faute de ce pauvre jeune h[omme] si je suis amoureux et si je n'ai pas vu sa première rep[résentation]. (Je suis allé voir la pièce). Je l'aurais peut-être jugée avec plus d'indulgence ainsi et je viens de dire pourquoi.

Il ne faut pas rire de cela, ou rire de cet Adolphe Dumas qui est l'auteur de cette pièce.

Ce texte inflige un démenti aux critiques qui s'efforcent de présenter au public un Nerval dépourvu de tout contact avec la réalité concrète. On y voit l'amoureux aux prises avec le quotidien, faisant part à Jenny de ses scrupules de critique dramatique consciencieux.

La lettre date des premiers jours de février 1838, car « Le camp de la Mort » c'est le *Camp des Croisés*, drame en cinq actes et en vers d'Adolphe Dumas, dont la première représentation eut lieu le 3 février 1838 à l'Odéon. Cette pièce était un poème scénique sans action, plein d'obscurités et d'invraisemblances. Pour plus de clarté, tous les actes se passaient la nuit. Le 5 février 1838, le *Courrier des Théâtres* notait : « Le Camp des Croisés est l'ouvrage d'un commençant, il ne justifie aucune espérance et n'attirera personne, parce qu'il n'y a rien à y rencontrer qu'on n'ait déjà vu trente fois ». Malgré la présence de Marie Dorval, la pièce fut « égayée » dès la première représentation et ne tarda pas à tomber.

Là où nous lisons « jeune h. », Gautier et Houssaye transcrivaient « Jean Leroy ». Leroy tenait dans la pièce le rôle de Tancrède. N'était-ce pas là une façon ingénieuse de nommer *le Camp des Croisés ?*

Enfin, « il ne faut pas rire de cela » concerne l'accueil fait à la pièce (que l'on pense au « un sifflet, sous ses yeux » de la Préface des *Filles du Feu*). Gérard n'apparaît plus en amoureux transi comme dans les publications antérieures, mais plutôt en ami confiant.

II. — GERARD EN ROUTE

POUR REJOINDRE DUMAS. (Deux lettres de 1838)

Les deux lettres ci-après datent de la période août-septembre 1838. Gérard et Dumas s'étaient donné rendez-vous à Francfort où ils devaient mettre sur pied le drame de *Léo Burckart*. Dumas, parti le premier par la Belgique, avait devancé son compagnon.

Les *Excursions sur les bords du Rhin* (1841), parues sous la signature de Dumas, furent, avec *Léo Burckart* le fruit de la collaboration des deux écrivains. En outre, dans *Le Pays*, en 1854, Dumas publia une série d'articles où il est surtout question de Gérard.

à Monsieur

Monsieur Alexandre Dumas, à Francfort-sur-le-Mein

Poste restante (1)

Bade, 28 août 1838
(cachet de la poste)

Mon cher Dumas,

Regardez ma lettre précédente comme non avenue et répondez-moi à celle-ci, car j'ai quitté Strasbourg et je crains que votre réponse à ma lettre datée de Strasbourg ne puisse m'arriver à Bade.

---

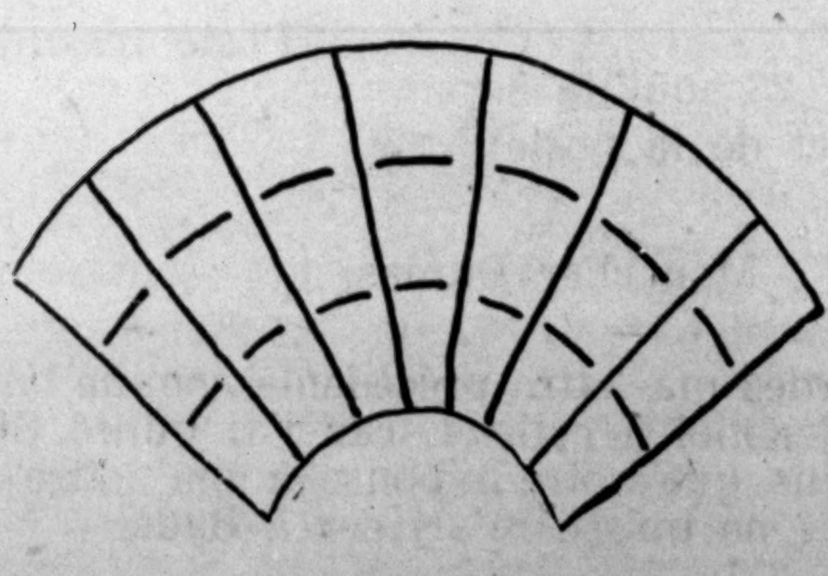
(1) Papier à en-tête représentant la source et la maison de conversation à Bade. Le chapitre XXXIV des *Excursions sur les bords du Rhin* (1841), entièrement consacré à Bade, est de Gérard. D'abord publié dans *La Presse* le 29 juillet 1840, il sera repris dans *Lorely* (1852).

Pour le moment, je suis à Carlsrhue (sic) *en visite* mais je reste à Bade jusqu'à l'arrivée de mon argent.

Je viens de lire dans le journal de Francfort que vous étiez le 24 à Coblenz *mit ihre liebenwurde gattin*, (sic) vous serez donc à Francfort quand ma lettre y arrivera. Je vous répète, après avoir vu Baden, que vous ne pouvez mieux faire que de venir vous y fixer. Les idées que l'on a à Paris sur la dépense qu'il faut y faire sont complètement absurdes ; je suis assuré que c'est moins cher que partout (pardon je ne parle peut-être plus français). D'ailleurs, je doute qu'on puisse trouver un pays plus charmant, il n'a que l'inconvénient de laisser douter si l'on n'est pas sur les planches de l'Opéra, et si les montagnes et les maisons ne sont pas des décorations, je crois appercevoir (sic) *des praticables* derrière tout cela.

Quand à votre crainte d'y trouver trop de personnes de connaissances, elle est si mal fondée que je crains le contraire, il n'y a pas vingt Français à Baden mais de charmantes Allemandes et Russes qui dansent avec de fort belles épaules en attendant l'Empereur. Voyez-vous, je suis sûr que vous en avez déjà assez de Francfort. Moi j'en ai déjà assez de Carlsruhe, mais je retourne à Bade avec ravissement.

Quel malheur ! je viens à Carlsruhe pour voir une pièce allemande jouée en allemand et l'on joue ce soir *Kean* (en Allemand il est vrai). Je dis quel malheur et je suis très heureux. Hier on jouait à Baden : *Der Postillon von Lonjumeau*, mais demain on joue une tragédie de Koerner, je me figure pourtant que je m'amuserais mieux ce soir à vous voir traduit. (2)



(2) Cf. dans les *Excursions sur les bords du Rhin*, mention par Dumas au chapitre XXII d'une représentation à bénéfice de son drame *Kean*, donnée à Mayence pour couvrir une partie des frais d'érection d'une statue de Gutenberg.

Voilà Carlsruhe : c'est un éventail (3). La ville est monotone à coup sûr. Mais venez à Baden. On est à 6 heures de Strasbourg ce qui peut être fort commode pour la *bibliothèque* et les livres français pour les affaires aussi, on est à 15 lieues de Stuttgard, ensuite on est dans un jardin, plus sainement qu'à Francfort à coup sûr. Voici ma dépense : Chambre 1 florin, dîner 1 fl 24 kr, déjeuner 1 fl 6. La vôtre ne peut être beaucoup plus forte en doublant ; il y a là une chose que vous trouverez précieuse puisque vous avez vu déjà plusieurs villes allemandes ; c'est un cabinet de lectures de tous les livres possibles et de tous les journaux — ensuite pour votre compagne des bals charmants. Les promenades sont de toute beauté. Spectacle tous les soirs, bals trois fois par semaine tout cela fort modéré comme prix.

Pesez ceci : le voisinage de Strasbourg ! Si vous n'êtes pas encore tout à fait Allemand.

Ecrivez-moi; *venez-vous* ? faut-il vous *aller joindre* ? votre dernière adresse dans tous les cas pour que je vous réponde tout de suite. Je vous l'ai dit, *le peu d'argent* me cloue à Bade ; mais j'en vais recevoir.

Figurez-vous que je n'ai pas encore pu dépenser 150 frs *me livrant toutefois* aux joies les plus diverses.

Ecrivez-moi à M. G. L. de Nerval
à l'Hôtel du Soleil
à Baden

très pressée

et présentez tous mes hommages à votre Liebenwurde Gattin. (Ensuite si vous ne vous plaisez pas à Baden nous irons à Fribourg).

Votre affectionné

GÉRARD

(3) Op. cit., ch. XXXII « Carlsruhe » : « ...comme la ville est bâtie en éventail, et comme toutes les rues, tirées au cordeau, aboutissent au château, son Altesse n'a qu'à se mettre à son balcon, et, à l'œil nu, elle voit tout ce qui se passe dans sa capitale ; ce qui doit simplifier singulièrement l'emploi de cette honorable institution nommée la police ».

à Monsieur Alexandre Dumas
chez Levede, Restaurateur
à Francfort-sur-le-Mein

[vers le 12 Septembre 1838]
Baden-Baden

O Dumas, il y a quelque fatalité dans tout ce qui m'arrive.. Voici que je suis à Baden, je cours à la poste. J'ai deux lettres, mais pas le moindre denier (je devrais dire Kretch, car le denier ici est inconnu.)

Voici, c'est que votre argent ne vient pas par la *diligence* comme vous l'aviez cru, et comme vous me l'aviez écrit, mais par les *fourgons* ce qui fait une grande différence pour la rapidité. Le commis de la poste a regardé le timbre de ma lettre et m'a dit : Ce n'est pas étonnant le fourgon s'arrête sur la route pour prendre et distribuer les paquets, en outre il ne va pas comme la poste, et nous n'aurons votre affaire que demain matin si nous l'avons. (1)

Quant à cela je n'en doute point et m'en vais dormir sur plusieurs oreilles, à l'*Hôtel du Soleil*, ma maison d'été ; sûr de ne plus retourner à l'Hôtel du Corbeau ma maison d'hiver (2) ; mon bagage est resté en place pour 18 livres, je redois 15 kretch pour la lettre, mais l'Hôtel *du Soleil*, est hospitalier, je vais donc souper et dormir de confiance en attendant le retour de ce même soleil.

Il fait très froid et je regrette d'avoir mis mon paletot dans un établissement de Strasbourg dont je ne pourrais plus le retirer qu'en repartant (3). Mais n'importe je pars tout droit d'ici à Manheim et de Manheim à Francfort.

---

(1) Il s'agit d'une carte à jouer, un sept de carreau, sur laquelle Dumas avait collé à la cire sept louis, destinés à Gérard (Cf. *Le Pays*, juillet 1854).

(2) Ces enseignes d'hôtel, portant les noms des stades du Grand Œuvre séduisaient Nerval, il les citera souvent.

(3) Selon Dumas, Gérard aurait abandonné pour sept francs un paletot payé quarante-cinq francs, à Paris, quelques jours auparavant.

Cependant j'achève d'organiser les détails de notre affaire pour vous présenter quelque chose de séduisant. Je vous accablerai de sujets de nouvelles si vous voulez en faire, jamais ma tête n'a plus travaillé que cet été.

Ainsi donc, il est probable que vous ne me verrez que Vendredi (4) et non jeudi, car rien n'est encore plus rapide que le bateau, et il met deux jours. Si je puis demain matin partir directement pour Manheim, j'y arriverai après-demain, car il faut passer d'abord par Carlsruhe, d'où seulement on prend les voitures. Bade n'ayant point de service direct vous voyez que de traverses. Mais enfin nous sommes au bout. Ceci peut faire suite à l'Odyssée ou au *rouman* de Saint Graal.

A Dieu et à Vous

GÉRARD

III. — A UN JEUNE ECRIVAIN (1)

Monsieur, [1853]

Je n'ai reçu qu'hier votre lettre, n'étant pas allé à *l'Artiste* depuis plusieurs jours. Je ne sais comment vous répondre à propos de ce que vous me dites. Vous avez raison de croire que le spectacle continuel de scènes de cabarets et de bals de barrière n'a rien de bien sain pour l'esprit. Aussi ne faut-il pas s'y complaire. Lorsque des écrivains tels que Mercier (2), Restif, Eugène Sue, etc... s'en préoccupent, ce ne doit être que pour tirer une moralité de semblables observations, ou pour faire reproche à l'autorité de

(4) Le 14 septembre, si la lettre est correctement datée par nous.

(1) Lettre publiée dans *Le Figaro* de Villemessant,, n° 23 du 3 septembre 1854 et précédée de la note ci-après : « De nos jours où une mauvaise camaraderie encourage les essais littéraires jusqu'à l'absurde, il est bon de citer cette lettre de M. Gérard de Nerval ; elle est digne, elle est honnête, elle est sincère. E. W(oeslyn). Nous devons d'avoir retrouvé cette lettre à une note manuscrite du vicomte Spoelberch de Lovenjoul, elle n'avait jamais été reproduite.

(2) Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), auteur du *Tableau de Paris*.

ne pas assainir ces cloaques. C'est à ce point de vue seulement qu'un écrivain peut se rendre utile, même en prenant le ton léger, nécessaire parfois pour attirer l'attention sur les questions graves. Si vous croyez que l'observation des mœurs populaires, sur un point restreint comme celui que vous m'indiquez ou plus étendu, peut se concevoir dans ce sens, je ne puis que vous conseiller de jeter vos idées sur le papier, sans savoir si vous en trouverez facilement le placement.

Ceci est une affaire d'exécution ; votre lettre me donne l'idée que vous devez savoir écrire, mais il serait peut-être imprudent de vous pousser à un travail qui ne peut avoir de valeur qu'avec une grande fermeté d'analyse et de résolution. Consultez vos forces, mais n'oubliez pas que ces sortes de sujets sont pleins de difficultés et ne conviennent ni à tous les talents, ni à tous les journaux. Je ne puis du reste en juger d'après le peu de lignes que vous m'écrivez et qui me conduisent seulement à vous remercier de votre sympathie. Le seul article que j'ai écrit dans le genre *réaliste* dont vous parlez, n'était qu'une sorte d'imitation satirique de Dickens (3), de sorte que je n'oserais me mettre au rang des maîtres du genre. C'est eux que vous devez étudier, si vous vous sentez porté à ce genre d'esprit.

Votre bien dévoué

GÉRARD DE NERVAL

(*Présentation et notes par* JEAN RICHER).

---

(3) Peut-être s'agit-il du début de la *Bohème galante* publié dans *l'Artiste*, en juillet 1852.

HYMNES
A LA
PRÉSENCE SOLITAIRE

(FRAGMENTS)

Je reviens parfois d'un pays sans paysage
Où je ne suis qu'un grain de vent
Très dense dans la nuit
La vie y est sans usage
Et le sang s'y perd dans la mélodie
La plus gratuite de l'âme
Si quelquefois le monde s'y révèle
Les hommes y ont la gravité de toute figure peinte
Les champs les arbres le ciel
Sont pleins de la plus terrestre mélancolie
D'être créés du regard et de l'histoire d'un homme
Toute chose peinte à l'image des beautés qu'on lui
[donne
Y germe la mort de celui qui la peint.

•

Nous dirons à la nuit la transparence humaine
Ce cœur si propice à se vivre de fables
Ces visages inventés qui dorment dans nos lits
Ces conseils d'ombres ces patries d'absence
Et l'âme s'ajeunissant de feuillages éternels
Dans le temps ressenti comme le calme du sang

Nous dirons de chacun qu'il a pour seule histoire
Ses paupières fermées
La main qu'il ouvre à demi sur le vide
Partageant le repos la tendresse de Dieu
Des concerts de fleurs des gorgées de matin
Les grands mondes allongeant leurs distances de
[lumière
Et nous — flexibles — aimant
Cette incertitude cet enracinement de l'âme

Où la parole s'ajoute à la terre
Où la parole témoigne pour l'amour.

•

Je rêve d'un vieil homme errant dans un jardin
Parmi la jeunesse étrangère des feuilles
Et le sommeil qui monte de la terre

Son cœur s'essaie à suivre ce rythme vulnérable
De présence où s'efforce son âme
Et le loriot triste
Appelle à l'horizon les brumes adolescentes de la nuit

Passent d'autres vieux hommes
Qu'il connût par le meilleur d'eux-mêmes
Et leurs pas le perdent
Jusqu'à cette berge de silence :

« Mes yeux recréaient une terre fraternelle
J'avais ma vie pour inventer les livres
Ma chair habitait ces statues
Sur les planètes de la musique
Mon sang veillait pour moi...
O corps retiré des volontés du songe
Tout n'est qu'absence à ton décharnement »

•

Une bête sauvage
Ses yeux à l'orée d'un terrier
Figent toute la forêt

Des mots crêtent les rides de cette eau noire
Je guette Dieu moi-même ou rien
Aucun visage ne trouble cette histoire

Il faut que le flûtiau joue faux
Pour regarder par la cassure de l'air
La moitié intouchable de la terre

Mon frère
Je ne t'aime pas Pourquoi t'aimerais-je ?
Quand même une pierre me fait mal
D'occuper si bien l'espace.

•

Voici le temps d'une grande Absence
Le bâtissement des cités consolables
Déchirez-vous Songes Un peu de sang
Nous étouffe encore la poitrine
L'amour de la terre n'est pas encore né
La matière pleure de n'être pas aimée
Tout ce qui luit fait mal
Au matin de la solitude

Vous n'avez que vos visages
Vous n'aurez pas d'autres noms
O frères
Voici le temps venu des hommes sans mystère
Bergers paissant les choses de ce monde
Avec des chiens des flûtes et cette vieille parenté
Intime avec le désordre

Mais pour l'honneur de ces vertèbres verticales
Et de cette voix organisant l'éther
Nous laisserons monter des larmes dans nos yeux
Criant à cette terre simple et nue
Que notre mort n'est à personne

•

Et voici ta forme précise
Parmi les frênes et les saules verts
Jeune Mort qui franchis la rosée
Attentif à ce que tes pieds
Ne se posent point sur l'herbe

Le tintement clair du matin spirituel
Unit la chair aux odeurs du matin
Et toi, Jeune Mort plein d'étonnement
Les grâces de la lumière t'environnent
Comme un soldat candide à l'avant des armées

Les fleurs sont éclatantes les arbres bienveillants
Et je vois Jeune Mort que tu t'en vas portant
Vers les granges du ciel pour les tristesses de Dieu
Les espérances de la Terre.

MEDITERRANEE

Au balancement
Des royaumes charnels de la mer
L'âme se prend dans ce corps doré
Par le soleil et lui ouvre dans la poitrine
Une fleur unique.

Et la voici qui brille comme l'intouchable vague
Les plantes charnues des soleils heureux
Sont des cristaux de silence sur les rivages
Et les chairs confondues des roches et des eaux
Ressuscitent les patries de la lymphe
Et des âges maternels.

Mais tous les feuillages de la terre attentive
Frangent la solitaire
De leurs souffles chaleureux
Et la paix s'en revient
Au souvenir de l'homme
De ses champs d'oliviers
De ses murs de cyprès.

RENÉ MÉNARD.

LE DERNIER SOIR

Vers 1883, dans les vallées et sur les plateaux des Cévennes, certains signes attendus par une population de paysans mystiques, descendants des Camisards, annoncèrent que les Temps étaient révolus et que la fin du monde était proche.

Un soir, à l'appel du vieux Samuel Chaméane, tout le village se porte sur les hauteurs, tandis que Mayeux, le pasteur, se refuse de participer à cette folie collective et qu'un drame obscur se dénoue chez l'aubergiste Meschain.

Soixante ans plus tard, dans la deuxième partie du roman de Louis Parrot, dont nous publions quelques-unes des pages essentielles, les descendants de ceux qui furent emportés dans cette fausse apocalypse, se retrouveront devant d'autres signes annonciateurs d'un destin qu'il leur appartiendra de forger.

Dès qu'il fut convaincu que les temps étaient révolus, Samuel prit des mesures extrêmes. Il demanda à ses frères de l'aider à transporter au temple tout ce qu'ils possédaient. Il fallait tout mettre en commun, arriver devant le Seigneur les mains vides et le cœur pur. Il fut suivi par les habitants des hameaux voisins et, dès lors, il ne leur fut plus difficile de persuader les paysans qui étaient demeurés au village en dépit des avertissements des incrédules. Les prédicants avaient admirablement secondé le travail de Chaméane. Lorsque l'on vit descendre du hameau les premiers chariots qui contenaient les biens de Samuel, toute la vie fut suspendue au village. Léon Meschain n'en croyait pas ses yeux. Tous ces hommes avec lesquels il plaisantait au café et qui se réunissaient sur la grande place refusaient maintenant de l'entendre. Il les regardait avec apitoiement. Il appela

---

La Flamme et la Cendre, roman de Louis Parrot, à paraître en mars 1949, aux éditions Robert Laffont.

Agathe, balbutia l'effarante nouvelle. Mais la servante ne répondit rien. Elle regardait venir au loin, dans le chemin de la montagne, un chariot sur lequel le vieux Chaméane avait pris place.

Il était semblable aux Prophètes dont on parlait dans les livres, avec sa barbe blanche mal taillée, son visage osseux, ses yeux consumés, sa main noueuse étreignant le timon du chariot. Lorsque la voiture arriva à la hauteur de la place, les murmures de la foule s'apaisèrent et c'est dans un silence absolu que Samuel mit pied à terre, aidé par ses frères et Sarah. Le petit Jonathas lui avait pris la main et tous deux s'avancèrent lentement au milieu des fidèles. Chaméane les regardait tous avec cette impassibilité qui, si longtemps, avait fait croire à sa rudesse et l'on ne découvrait rien d'autre dans son regard que l'orgueilleuse certitude d'avoir enfin été compris.

Il était maintenant devant le temple où les hommes qui transportaient les biens de la communauté s'étaient arrêtés de travailler. Il monta sur le parvis, s'appuya sur un des piliers et étendit la main. Tous le fixaient avec une telle attention que personne ne vit s'ouvrir le volet du pasteur et Mayeux paraître dans l'embrasure. « Mes frères, leur disait Samuel, vous savez pour quelle raison nous sommes rassemblés ici. C'est cette nuit même que le Seigneur nous ravira dans sa Gloire. Suivez-moi, je vais vous conduire à lui ». Les visages qui se tendaient vers lui étaient transfigurés. Un cri avait jailli de toutes les poitrines.

Mayeux referma lentement sa fenêtre et vint s'asseoir en titubant à son bureau. Il demeura longtemps prostré, les coudes appuyés à sa table et lorsqu'il se ressaisit, il entendit des bruits de pas. Les pèlerins s'éloignaient. On chantait un hymne au loin. Les pèlerins étaient partis avec Chaméane. Ils avaient pris le chemin de la montagne.

— Ce n'est pas possible, lui avait dit Léon, en le quittant. Vous n'allez pas, vous, imiter tous ces fanatiques !

Mayeux n'avait pas répondu et Meschain était monté se coucher. Il s'endormit aussitôt. Agathe dormait, elle aussi. Il n'y avait plus de lumière dans sa chambre.

Au petit jour, il s'éveilla. Il avait la tête lourde, une immense lassitude dans tous les membres. Et il

pensa aussitôt à la discussion de la veille, au vacarme des chariots qui, très tard dans la soirée, avaient défilé sous sa fenêtre pour se rendre au temple. Il se souvenait s'être couché en maudissant Chaméane et les siens. Il avait tiré les rideaux sur la croisée, ce qu'il ne faisait jamais d'habitude, si bien qu'il se crut, tout d'abord, en pleine nuit. Mais un rayon pâle filtrait entre les rideaux et montait sur le bois du lit. Le jour était déjà levé et pourtant il n'entendait aucun bruit. Serait-ce vrai ? se dit Meschain, en posant son pied sur le plancher. Auraient-ils réellement tenu leurs promesses ? Les tempes bourdonnantes, il fit quelques pas en titubant vers la fenêtre, écarta les rideaux. Il hésitait encore à toucher la ferrure de l'espagnolette. Puis, furieux de sa propre hésitation, il ouvrit violemment la fenêtre et se pencha dans la rue.

Il n'y avait personne au village. Toute la population était partie pendant la nuit. Le bourdonnement qui n'avait cessé de retentir à ses oreilles, c'était l'écho de cet interminable bruit qu'il avait entendu dans son demi-sommeil. Les lâches ! Ils avaient obéi aux ordres du vieux Chaméane et lui, il restait là, ne sachant que faire, la gorge serrée, suffoquant d'indignation et d'écœurement. Il s'habilla à la hâte et descendit au café.

Agathe n'était pas encore levée. La salle était abandonnée, le parquet souillé de sciure salie, les chaises laissées en désordre. Que faisait la bonne dans sa chambre ? Il s'approcha de la petite glace inclinée du comptoir qui permettait, en se penchant, de voir très loin dans la rue. C'était un visage mal rasé, gris et hagard que le miroir lui renvoyait. Il se frotta le front. Mais les rides étaient maintenant profondément gravées sur cette peau où le miroir sali découvrait de minuscules taches noires. « Agathe, Agathe ». Il appela la servante de toutes ses forces. Puis ce fut à nouveau le silence.

Meschain traversa précipitamment le café, fit quelques pas dehors. Le village s'était rapetissé, les maisons aux volets fermés s'étaient éloignées. Elles avaient reculé en entraînant dans les rochers tout un filet de ruelles jaunes, les nervures gelées d'une terre craquelée et sonore sous les pieds. La grange voisine que le propriétaire avait fait recrépir l'automne précédent d'une épaisse couche de chaux grumeleuse et bleue comme le lait qui tourne dans une bassine mal lavée, s'était lézardée pendant la nuit. Sur les appentis, les plaques de chaume tout récemment renouvelées s'étaient recouvertes d'une épaisse couche de lichens. Non loin de là, le hangar qui montrait, la veille enco-

re, des solives neuves, des panneaux de bois veinés offrait une image de la désolation encore plus saisissante. Les montants aux ferrures disjointes étaient noirs et vermoulus. A terre, il n'y avait plus qu'un tas informe de ferrailles, un de ces amas de fils de fer rongés par la rouille et la pluie et qu'une pierre lancée par un enfant suffit à faire tomber en poussière. Les plaques de couverture de cambouis bleuâtre se confondaient avec ces herbes qui demeurent de longs hivers dans la même flaque d'eau. La vie s'était retirée du village. Les signes de son abandon paraissaient si évidents à Meschain qu'il se prit à douter s'il n'appartenait point déjà à ce monde redouté dans lequel tout lui semblait entré autour de lui. Il se pinça le bras très fort et la douleur le tira de son hébétude. Il rentra dans la salle, ferma si violemment la porte que toutes les vitres tremblèrent. Puis il revint au comptoir et appela Agathe à nouveau.

Il s'attendait à voir paraître la servante sur le seuil du grenier. Mais Agathe demeurait invisible. Il entendit un petit craquement, le bruit d'un tiroir que l'on ouvrait. S'appuyant à la rampe de l'escalier, il leva les yeux vers l'échancrure lumineuse que la porte de la soupente venait d'entr'ouvrir dans la pénombre. Par la porte entre-bâillée, il voyait Agathe Elle était penchée sur la commode. Elle pliait son linge dans un fichu. Le jour qui venait de la fenêtre du grenier découpait les volants défraîchis de sa robe. La porte empêchait malheureusement Meschain de distinguer le visage de la servante, mais à chacun de ses mouvements, il voyait trembler les deux ailes de sa ceinture rouge. Agathe, c'était... Il n'osait y croire. C'était la première fois qu'il pensait à cela. Elle part, elle va partir, elle va s'envoler, se dit-il. Une image brûlante voletait dans sa tête. Il n'avait jamais pensé à elle jusqu'alors et voici qu'un intense désir s'emparait de lui, le poussait vers elle. On ne voit pas les criquets quand ils sont immobiles dans la poussière. C'est lorsqu'ils s'envolent et qu'ils déplient de minuscules éventails de corne stridente, couleur de sang desséché, que l'on veut les saisir. Mais à ce moment-là, il est trop tard. « Agathe, Agathe ! » dit-il tout bas. Les deux ailes rouges palpitaient tout près du loquet de la porte. Léon Meschain montait lentement en évitant de faire le moindre bruit. Non, elle ne pourrait pas s'envoler. Ses mains tremblaient en s'appuyant aux échelons. Lorsqu'il fut arrivé à la dernière marche, il se redressa avec effort.

Agathe s'était retournée. C'était un monstre qui s'approchait d'elle, un visage ignoble, des mains énor-

mes. Elle poussa un cri et, sans qu'elle s'en rendît bien compte, elle se jeta sur Meschain. Celui-ci n'avait pas repris son souffle. Il fit un léger écart pour retrouver son équilibre, mais son pied ne rencontra que le vide. Il bascula, chercha en vain à se rattraper au montant de la porte et s'effondra dans l'escalier. Agathe entendit son corps qui roulait à terre. Il poussa un grand cri suivi d'un long gémissement. Elle attendait, l'œil perdu sur le chemin désert d'où le brouillard se levait, puis au bout d'un instant, elle se hasarda à regarder dans le café. Meschain était allongé, immobile, la tête ensanglantée contre le comptoir. Elle laissa passer quelques minutes, prit son baluchon et descendit lentement l'escalier. Elle enjamba le corps en détournant la tête. Lorsqu'elle fut dehors, elle prit le chemin que la diligence avait suivi le soir où Simon l'avait regardée pour la dernière fois.

Les premiers, les plus impatients n'avaient pas attendu que tout le village fût rassemblé. Ils savaient que Chaméane devait au dernier moment descendre de son hameau pour se joindre à eux, mais ils avaient hâte d'être arrivés, de se trouver une place, la meilleure place sur les hauts-plateaux.

Ils partaient en avant par familles entières, par groupes de quatre à cinq. Derrière eux, les habitants du village suivaient avec lenteur. Samuel venait ensuite avec ses frères. La procession était silencieuse. C'est lorsqu'ils eurent perdu le village de vue, derrière la première colline, que Samuel fit s'asseoir les Saints sur l'herbe. Quand ils repartirent après s'être reposés, on entendit des cantiques. Chaméane n'ignorait pas que ces paroles naïves pouvaient distraire ses compagnons de cette communion qui les unissait déjà. Mais les hymnes avaient jailli des poitrines oppressées. C'étaient ceux que leurs pères avaient chanté depuis deux siècles. Tous ces hommes d'autrefois, ces ancêtres qu'ils n'avaient pas connus et dont ils n'avaient gardé que le nom et les coutumes, ils reposaient là, dans ces tombes isolées qu'ornait un bouquet de cyprès, sous ces dalles que les fleurs sauvages avaient descellées au milieu des champs à l'abandon.

A mesure qu'ils montaient vers la montagne, le jour devenait plus pur. Une troupe d'oiseaux rouges et criards les survolaient et se perdaient dans les haies. De là, de cet éperon qui dominait la vallée, ils voyaient la crête dénudée de la montagne toute proche et ses pentes tendues de prés, de petits champs à la

terre noire, aux arbres minuscules tout blancs avec chacun son ombre accroupie à ses pieds.

Nichols regarda une dernière fois la vallée. Il ne distinguait qu'avec peine les maisons qui se confondait avec les rochers. Mais il savait que les petites taches roses et violettes qui tremblaient derrière elles, c'étaient les pêchers déjà en fleurs dans les vignes. Il pensa un instant à Mayeux qui avait refusé de les suivre. Il lisait sa botanique dans la serre, son binocle de verre noir posé sur la margelle du petit bassin. Nichols soupira. Il pensait aussi à Simon dont il n'avait pas la moindre nouvelle.

Samuel s'était approché de lui.

— Nous arrivons. Nous allons bientôt sortir du désert, lui dit-il. Dans quelques heures il ne restera rien de nous, plus rien de ce qui nous entoure. La Terre Promise, elle commence ici.

Il montrait le sommet de la montagne.

— Samuel, répondit Nichols à voix basse. En es-tu sûr ?

Le vieillard rougit brusquement. Il s'appuya sur l'épaule de son frère.

— Si je n'en étais pas sûr, comme de moi-même, serais-je ici ?

Nichols ne répondit rien. Il n'avait jamais opposé la moindre objection aux paroles de son aîné. Pourtant il s'enhardit :

— Justement, Samuel, je ne suis pas sûr de moi-même... Et il ajouta avec désespoir,

— ... Ni de personne.

Il s'attendait à une violente réplique de la part de Samuel. Mais, à sa grande surprise, celui-ci ne lui dit rien. Un peu plus loin, le vieux Chaméane reprit.

— Tu as peut-être raison, Nichols. Chacun de nous a peut-être raison. Mais qu'y pouvons-nous ? Nous sommes maintenant emportés. Nous ne pouvons rien faire contre le courant. Tu te souviens : « La sauterelle a mangé les restes de la chenille ; le ver les restes de la sauterelle, et la nielle les restes du ver ». Nous autres, nous sommes les nielles à la fin de l'été. Nous gâtons tout autour de nous pendant notre vie ; les moissons noircissent à nos côtés. Pendant longtemps, je n'ai pas su ce qu'était une nielle. Un jour, nous étions encore au village, j'ai trouvé

auprès de la tombe de nos parents, au milieu d'une touffe de blé une fleur pourpre, presque noire. J'ai demandé son nom. Quand je l'ai su, je l'ai placée dans ma Bible. Le lendemain j'ai ouvert mon livre, il n'y avait plus rien qu'un peu de cendre sur laquelle j'ai soufflé.

— Que veux-tu dire par là ? fit Nichols.

Samuel ne répondit pas.

Ils étaient arrivés aux premières arêtes rocheuses de la montagne et s'engageaient dans cet étroit sentier que les bergers ont fini à la longue par tracer sur la pierre avec leurs pieds nus. La plupart des pèlerins avaient apporté du pain, des fruits secs et de l'eau. Ils s'assirent une fois encore, partagèrent leurs provisions et parvinrent harassés au sommet de la montagne au moment où le soleil commençait à descendre.

A mesure que l'heure avançait, cette gravité qui se lisait sur tous les visages devenait plus poignante. Les mères avaient attiré leurs enfants à elles. Les hommes s'étaient rassemblés autour des Saints, les plus vieux entouraient Samuel. Ils ne disaient rien et regardaient les crêtes de la montagne voisine. C'étaient les dernières heures de ce monde et sous leurs pieds les hommes continuaient à se livrer à leurs occupations frivoles. Ils ne savaient pas que très haut, plus haut que ces nuages qui déjà s'épaississaient sur la terre, des hommes vigilants s'étaient rassemblés pour accueillir ce Juge qui se préparait à les entendre. Là-bas, sur la terre, les nuages avaient déjà arrêté les derniers rayons du soleil et il ne restait plus aucun de ses reflets dans les flaques d'eau, dans ces vitres où personne ne se regarderait plus désormais. C'était une mer de cendre qui lentement tombait sur la plaine comme une feuille morte dans une eau trouble et à travers laquelle les habitants de tous les villages ignorants devaient déjà s'étonner de ne plus voir briller, comme chaque soir, les premières étoiles.

— Regarde, Nichols, notre heure est maintenant arrivée. Dis-moi, nous avais-tu suivis à contre-cœur ?

Il acquiesça.

Samuel haussa affectueusement les épaules. C'était lui qui triomphait. Dieu allait l'exaucer.

Sur le haut-plateau, un spectacle inouï se préparait. Toute la lumière qui venait d'être retirée à la terre s'amassait dans la coupe ébréchée de la montagne. Elle ruisselait sur les rochers, elle éveillait en eux des colorations vivantes que personne n'avait vues

jusqu'alors. Samuel étendit la main. Il désignait sur le ciel une tache d'où tombait une clarté dans laquelle tous les visages étaient transfigurés, dans laquelle les plus petites pierres du plateau jetaient leur plus vif éclat. Le ciel roulait des nuages aux formes étranges, des trônes, des îles empourprées, toute cette mythologie quelque peu grandiloquente que les Prophètes avaient décrite et que le vent, précurseur des apparitions dont parlent les livres poussait vers eux avec violence.

Les pèlerins se mirent alors à chanter. Ils s'étaient pour la plupart agenouillés, les yeux levés vers la brèche enflammée et toute rayonnante de cette clarté qui n'avait jamais éclairé notre monde. Mais à mesure que s'élevait leur voix, le ciel se couvrait de ces nuages qui, tout à l'heure, s'étaient amassés dans la vallée. Un coup de vent plus fort avait éteint ces figures brillantes, les chars de feu s'étaient perdus dans la cendre. L'éclat des pierres s'était terni. La tache enflammée était maintenant semblable à ce minuscule reflet de ciel que l'on aperçoit en se penchant dans les puits. Il en venait une lueur morte dans laquelle on ne voyait plus rien. Cette terre qu'ils croyaient quitter, c'était elle qui montait vers eux ; il s'élevait d'elle de longues écharpes de brumes où se trouvaient pris les cris des bêtes de la nuit. Une larme coula sur la joue de Samuel. Le Seigneur ne l'avait point entendu. Il y avait parmi eux un homme qui avait douté. Il pensa aussitôt à Simon. Le jeune homme avait fui en le maudissant et Samuel avait manqué de charité envers lui. C'était sa malédiction qui avait réduit ses prières à néant. Il faisait froid maintenant. Les pèlerins tremblaient. Ils gardaient encore leur confiance intacte, cependant leurs voix hésitaient et montaient vers le ciel fermé, limpides encore, mais vacillantes comme la flamme d'une lampe oubliée dans les ténèbres.

A l'heure même où Agathe, terrifiée par la chute de Meschain, s'éloignait du café, le pasteur s'éveillait et le souvenir des événements de la veille se mêlait dans sa tête alourdie à l'appréhension de ceux qui n'allaient manquer de se produire. Sa carrière était compromise. Gontran avait été sourd à ses appels. Les autorités avaient été impuissantes à éviter cette folie. Il avait assisté, atterré, à l'invasion du temple, et il n'avait recueilli que des sarcasmes en échange de ses conseils.

Il se souvenait maintenant du départ des pèlerins. Etait-ce possible ? Mayeux était incapable de faire le

moindre geste. Il attendait, les yeux grands ouverts dans la demi-obscurité de la chambre. Il prêtait l'oreille dans l'espoir d'entendre les bruits familiers du village. Mais il ne percevait rien. C'était un grand vide inquiétant comme celui qui nous étreint pendant une insomnie, lorsque la pendule qu'on a oublié de remonter hésite sur le bord du silence et finalement s'arrête. Il s'était habillé, puis il avait allumé la lampe bien que dehors on fut en plein jour et il resta de longues heures assis à son bureau, à demi somnolent. Il n'avait pas osé ouvrir les volets. Il voulait laisser croire qu'il était absent. Mieux valaient encore les sarcasmes de Meschain que de s'exposer à rencontrer l'un de ses fidèles. Quelles explications, quels conseils aurait-il pu leur donner ? Il demeurait assis devant la table, sa Bible ouverte sur une pile de papiers, le regard perdu sur les moisissures du papier de tenture. Dans un angle de la pièce, il y avait une petite toile d'araignée qui tremblait, impalpable dentelle grise maintenue en équilibre par les faisceaux entrecroisés de la lumière voilée. Mayeux chercha dans ses papiers la lettre anonyme qu'il avait reçue huit jours plus tôt. Il en fit une boulette qu'il lança vers la toile d'araignée. Mais la boulette de papier frappa le mur sans atteindre son but et Mayeux pensa à autre chose.

La lumière qui filtrait par les interstices des volets avait changé d'intensité. Ce n'était plus la clarté limpide du jour qui, l'instant d'avant, faisait briller les moindres poussières dans les rainures du parquet, mais une lueur affaiblie qui frottait les lames de bois de vibrantes baguettes d'ambre rouge. Très lentement, Mayeux poussa le volet et se risqua à jeter un coup d'œil dans son jardin. Il fut épouvanté. Chaméane avait dit vrai. Le ciel était embrasé sur la montagne. Il n'y avait pas le moindre souffle de vent. Les branches assombries et immobiles des arbres de la cour se détachaient avec une netteté inquiétante sur les nuages qui retombaient de l'autre côté du mur, à deux doigts des paillons de la serre. Le village était désert. D'habitude, on entendait les cris des enfants qui jouaient avant le dîner. Mayeux éteignit la lampe et descendit au jardin.

A l'extrémité de la place, le café de Léon était fermé et Mayeux se souvint des paroles du cabaretier. Il ne suivrait personne, avait-il dit. Il resterait au village, même si tous devaient le déserter et le pasteur constata avec amertume que Meschain n'avait pas tenu sa promesse. Ses volets étaient poussés comme la veille au soir. Agathe non plus ne devait pas être restée. Ils avaient dû tous deux suivre Chaméane ! Mayeux

s'en allait à pas lents vers la serre. Sous les petites languettes de bois jaune il avait pris la lunette marine et il s'approcha de la vitre. La montagne était toute noire. Elle était entourée à son sommet d'un épais nuage de pourpre contre lequel la nuit naissante ne semblait avoir aucune prise. C'était un rougoiement surnaturel. Jamais Mayeux, qui, depuis tant de soirées, surveillait le ciel du côté où l'apparition devait se produire, n'avait vu des nuages aussi étrangement enflammés. Pas même la veille de ces jours de pluie vers la fin desquels toutes les rougeurs que, pendant la journée, le ciel disperse de çi, de là, dans les flaques d'eau, se rassemblent à la tombée de la nuit sur les hauteurs. Mayeux attira à lui la chaise de fer, appuya sa lunette sur le dossier et regarda avec crainte dans la lentille.

Tout d'abord, il ne vit rien. Tout était flou. C'était une fumée qui voilait la vue de la montagne, un nuage qui s'obstinait à demeurer dans le champ de la lunette. Il y avait des taches noires comme des escarbilles, de minuscules grains de poussière sans doute, perdus dans une substance rosâtre, purulente. Au centre de la lentille, Mayeux voyait se dessiner comme l'aubier jauni d'un vieil arbre autour duquel rayonnaient d'innombrables lignes coloriées qui rejoignaient les bords de la lunette, une tache de lumière adoucie, celle du soleil blême des éclipses pendant lesquelles son disque s'entoure d'un halo de vieux pourpre qui fait mal aux yeux quand on le fixe et qui recouvre autour de soi tous les objets d'une coloration chaude et assombrie. Quand il était jeune, bien avant son départ pour Montauban, Mayeux regardait des gouttes d'eau croupies ou des feuilles desséchées encore couvertes de neige dans le petit microscope que son père lui avait apporté du Puy. Il y avait des bêtes étranges qui remontaient avec lenteur de la boue jaunâtre d'une flaque d'eau soudainement agrandie ou des ornières rigides, glacées, le squelette délabré de la forêt avec la petite tache errante du rouge-gorge qui se cache dans les grottes de cristaux scintillants. Un autre jour, il avait regardé une goutte de sang dans son microscope et ce qu'il venait de voir lui rappelait exactement ce qu'il avait alors aperçu. Mayeux se redressa, posa sa lunette contre la tige de pivoine desséchée et regarda autour de lui. Il frotta sa paupière. On ne voyait presque plus rien dans la serre et les moindres objets étaient recouverts de cette lumière mate, de cette lueur qui ne jetait aucun éclat. Les longues palmes qui retombaient du toit sur les paillons déroulés et dont il voyait chaque brindille en contre-jour étaient lourdes et molles. C'étaient des

plantes pesantes, des herbes de plomb. Son sang battait si lentement dans ses artères que son inquiétude redoubla. Lorsqu'on est ému, le cœur bat toujours plus vite. Il regarda à nouveau dans la longue vue et il vit une fois encore se reformer au centre de la lunette un soleil plus pâle que le précédent et entouré d'un épais nuage aux veines ensanglantées. Et pourtant, dehors, dans le ciel, il y avait longtemps que le soleil avait disparu. Mayeux prit peur. Il retourna chez lui comme s'il avait été suivi, alluma la lampe et choisit une petite Bible qu'il mit dans sa poche. Puis, lentement, en évitant de frapper la porte, il gagna la rue et se dirigea vers l'auberge.

La porte du café était entr'ouverte et Mayeux fit quelques pas dans l'obscurité. Il se dirigea en tâtonnant vers le comptoir en écartant les chaises avec son pied. A la lueur de son briquet vingt yeux de verre s'allumèrent sur les étagères. Une clarté vacillante dessina le pourtour du comptoir de zinc, les bols de grès noir et il se vit dans la glace mouchetée, tenant sa flamme fumeuse dans le café désert, sans col, mal rasé, les cheveux en désordre. La grande salle n'avait pas été nettoyée et Agathe était partie sans même balayer cette sciure molle dont les grumeaux mouillés adhéraient à ses semelles. Il se pencha et vit une grande flaque noire qui s'étendait sur la trappe de la cave et recouvrait le gros anneau de fer demeuré levé. Il se releva aussitôt. Il avait touché du bout du doigt la flaque noire et quand il approcha sa main du briquet qu'il avait posé sur le comptoir, il fut parcouru par un frisson de terreur. Sa main était tachée de sang ! Meschain avait été assassiné ! On avait emporté son corps. Les assassins avaient profité de la désertion du village pour commettre leur crime en toute tranquillité. Qui était-ce ? Des fantômes peut-être, comme celui du maître-constructeur. Ils rôdaient sans doute dans les ruelles. Mayeux leva craintivement les yeux vers le grenier. La porte s'ouvrait sur une obscurité que le silence rendait encore plus redoutable. Il essuya sa main au comptoir, prit son briquet et se dirigeant à reculons vers la porte, quitta le café en tremblant.

Il marchait en retenant son souffle, le long de ces bâtisses d'où la vie s'était retirée, craignant de voir surgir d'une ruelle les assassins de Meschain. Il n'osait pas songer au sort de son ami. Lui-même pouvait encore, d'un instant à l'autre, tomber sous le couteau des criminels. C'était une situation absurde où son orgueil l'avait conduit, celle d'un homme qui ne fait rien pour éviter que se referme sur lui la porte

d'une prison, alors qu'il lui eut suffit d'un mot pour s'en échapper. Il aurait pu se réfugier au Puy pendant qu'il en était encore temps et y demeurer tandis que sa femme et sa fille séjournaient à Nîmes. Personne n'y eut trouvé à redire, puisqu'à maintes reprises il avait manifesté sa méfiance devant tous ces bruits qu'il s'efforçait de démentir. Il aurait pu, enfin, demeurer là et partager le sort commun. Mais par une bravade inutile, il avait voulu demeurer seul. Il n'avait pas écouté les conseils de ces hommes médiocres et crédules qui avaient raison aujourd'hui. Au lieu de demeurer prisonnier de sa solitude dans ce village abandonné, il aurait partagé les espérances et les déconvenues communes. Mayeux avançait maintenant à grandes enjambées. Il courait presque en évitant de frapper trop fort ses talons sur les caniveaux. Ceux qui étaient restés au village et dont il sentait obscurément la présence, pouvaient l'entendre et le poursuivre. Il avait atteint les dernières maisons, franchi le torrent, et s'était engagé dans le chemin bordé de haies qui rejoint la grande route suivie par les pèlerins. Tous étaient fidèles au rendez-vous. La rougeur qui couronnait la montagne était loin de disparaître comme chaque soir sous ce coup de vent qui met fin à tous les souvenirs de la journée. Elle demeurait épaulée à la montagne, inclinée vers cette foule d'où montaient sans doute des supplications et des prières.

Mayeux courait maintenant, son visage ruisselait de larmes. Toute cette histoire à laquelle il était mêlé, cette aventure inouïe qui demain serait oubliée et à laquelle personne ne voudrait croire, elle baignait dans cette lumière rouge et limpide, semblable à celle que jetait de temps à autre un petit éclat de silex sous la charrue du vieux Samuel. Mais voudriez-vous retrouver cette même lueur quand vous revenez, tout étonné, sur vos pas ? Il serait impossible de la revoir ; le petit caillou a disparu ou plutôt son éclat est mort ; il est pour toujours effacé sous votre propre poussière. Et cette même lueur que d'autres aussi seraient peut-être appelés à voir, elle se décolorerait comme ces vieilles images populaires que l'on vend parfois au village. Mayeux respira profondément. Le sommet de la montagne était à peine distant de trois lieues. Peut-être aurait-il la chance d'y parvenir avant que tout fût consommé. Il n'avait plus qu'une seule pensée : retrouver au plus vite un habitant. Ah ! vite, très vite, revoir un visage humain !

LOUIS PARROT.

LE LIVRE DE CUISINE

« N'avouez jamais ! »

je ne crois pas à la volonté ni aux efforts conscients en poésie. à mon avis il ne faut pas chercher à changer sa poésie mais se changer soi-même.

quand on s'est transformé intérieurement alors la poésie se transforme aussi. mes efforts doivent donc se porter sur moi et pas sur mes poèmes. on peut modifier un poème c'est un travail pour plus tard mais on n'ajoute rien au poème car on modifie la forme et en poésie il n'y a que le fond qui compte.

lorsqu'on écrit un poème on ne doit pas intervenir. notre être extérieur doit rester extérieur.

je connais un beau poème c'est la liste des noms d'animaux dans mon livre d'anglais.

nous ne sommes pas des prophètes. ce n'est pas moi qui écris mes poèmes. c'est celui qui n'est pas apprivoisé celui que je suis rarement à qui j'échappe par paresse et par peur.

je ne veux pas me disperser. je n'ai qu'une issue ma poésie. je ne veux pas m'échapper. je ne connais pas les mots abstraits. je ne les comprends pas ils ne veulent rien dire. il n'y a que les mots concrets.

André Libérati est né à Beyrouth le 12 juin 1927. Etudes au Lycée de Marseille, non terminées. Habite Marseille. Apprend le métier de soudeur dans un centre d'apprentissage. Appartient au groupe surréaliste. Publie presque simultanément ses premiers poèmes dans *Néon* et dans *Les Cahiers du Sud*.

il ne faut pas parler de choses sérieuses.

si on interprète on imagine la solution. la solution est une facilité une complaisance de l'esprit. elle ne nous éclaire pas elle nous apporte une satisfaction. un acte est valable dans la mesure où il n'est pas une solution et où il n'apporte pas de solutions.

il ne faut plus rêver la nuit. si je pensais que la poésie est une façon d'accepter la vie je rejetterais la poésie. je ne veux pas m'évader. je ne juge pas la vie inacceptable mais je voudrais la débarrasser de tout ce qui pourrait la rendre acceptable.

il faudrait ne plus avoir besoin de rêver la nuit.

on prend deux mots quelconques on les relie par comme et on a une image.

je ne veux pas me justifier.
une pensée qui ne tend pas à changer ma vie à y apporter une modification quelconque n'a pas d'importance. ni valeur ni sens. il est déjà difficile de remplir des formules simples de penser avec tout son corps des lieux communs.

si on ne la pense pas avec tout son corps une pensée n'a pas de valeur.

passionner sa vie la surréaliser ce n'est pas parer sa vie la dissimuler sous des parures.

surréaliser sa vie c'est trouver ou retrouver sa vraie vie dépouillée de tout ce qui pourrait la rendre acceptable.

le surréel c'est le réel vrai seul. leur réalité n'est pas le réel. il suffit d'une simple émotion comme la peur pour la dissiper.

il faudrait ne plus jamais se justifier

je connais peu de choses qui soient belles. je connais les marionnettes les couteaux les masques de carnaval et les papiers coloriés.

je ne combattrai jamais avec assez de violence mes sentiments esthétiques.

la beauté cristalline la beauté froide la beauté figée la beauté serrée la beauté assise voilà ce qu'on obtient quand on cherche à faire une œuvre belle.

quand j'ai écrit un poème je le range dans un livre que j'aime et j'espère que ce livre exercera une bonne influence sur lui.

il ne faudrait jamais se justifier.

on peut toujours être logique on peut toujours être raisonnable et rattacher deux phrases différentes ou opposées.

je n'ai aucune excuse.
une métaphore doit être acceptée littéralement une image doit être prise au mot. si par exemple on fait un rapprochement entre la cruauté et une bête fauve on doit voir et bien distinguer le fauve avec ses poils ses griffes ses dents.

lorsqu'on ramène précipitamment une image à une idée générale ou à son objet initial elle s'évanouit.

une image c'est une métamorphose un passage. le fauve est une matérialisation de la cruauté mais notre attention doit se porter désormais sur le fauve et plus du tout sur la cruauté. il faut avoir confiance et ne jamais revenir sur ses pas. je ne comprend pas les mots abstraits. je ne trouve jamais de telles images : la colère comme un fauve etc etc...

moi je rapproche un objet matériel d'un autre objet matériel et ainsi de suite. une chaîne. de ces chocs j'attends des éclairs.

hasard. rencontre fortuite. les mots prennent plus d'importance que les objets qu'ils désignent.

descente et montée.

le chemin qui monte n'est peut-être pas le meilleur mais c'est le mien.

je crois aux deux mouvements mais comme le premier ne dépend pas de moi je veux le rejeter l'oublier l'ignorer.

la seule façon de comprendre (un texte) c'est de rejeter systématiquement les idées générales. de ne jamais rien ramener à des pensées que nous avons déjà trouvées que nous avons apprises. de ne pas chercher une position stable. conserver l'instabilité le déséquilibre. c'est de prendre l'image au mot de lui faire confiance d'oublier ou de continuer à ignorer l'idée qui résume. d'accepter de ressentir les effets et de refuser l'explication. la volonté d'ignorer la cause car elle ne sera jamais qu'apparente fausse illusoire. elle ne sera pas extérieure à nous elle nous sera soumise. on ne peut pas avancer d'un pas sans confiance.

il ne faut pas jeter un regard en arrière. il ne faut pas laisser un seul pont. rien n'est ridicule. il faut tout croire. j'ai confiance en tout sauf en moi-même et en mon jugement de bête apprivoisée.

l'image est une métamorphose. un passage. pour passer il faut lui faire confiance et une confiance absolue.

l'image n'est pas un rapprochement mais une dislocation. pour dissiper leur pseudo réalité. passer hors du monde. traverser le miroir etc. etc.

en principe toute pensée brillante c'est-à-dire qui éclaire ou qui semble éclairer doit être suspectée.

il faut toujours refuser l'explication qu'on se donne à soi-même. mais être toujours prêt à s'expliquer devant les autres non pour se justifier mais par mesure de représailles.

est authentique ce qui est pensé avec tout le corps. je suspecte ma pensée dès que je ne pense plus en accord avec lui. en moi il n'y a rien de méthodique tout est livré au hasard.

j'attends des chocs des éclairs.

le mouvement de pensée ascendant est acceptable si on pense que l'homme retrouve redécouvre il ne l'est pas si on pense qu'il crée.

la vie est une mort volontaire plus ou moins prolongée. nous avons le choix entre nous et notre œuvre et ensuite il s'agit de détruire. on aime la poésie comme on dévale une pente. comme les avalanches la pente qu'elles dévalent.

moi j'ai peur du noir.
lorsque je me regarde un peu trop fixement dans une glace j'ai peur de mon visage.

j'ai peur de changer. je ne bois pas de café non pas parce que je n'aime pas le café mais parce que dans ma famille les enfants ne buvaient pas de café. d'ailleurs je n'aime pas le café.

j'ai peur de perdre pied. j'ai peur d'avoir perdu pied et de ne pas m'en rendre compte. j'ai peur de ne plus pouvoir perdre pied.

plus jeune lorsque je marchais sur un trottoir j'avais peur des automobiles qui arrivaient derrière moi.

dans mes cauchemars j'ai peur qu'on me vole mon esprit. j'ai peur d'être paralysé. j'ai peur d'être

dépouillé de ce que j'ai de ce que je fais comme si mes possessions mes créations étaient moi-même.

je ne veux pas m'échapper c'est-à-dire je ne veux pas me sauver c'est-à-dire je ne veux pas être sauvé. et je mens.

la peur est à l'origine de toute création poétique. je ne veux pas m'expliquer je ne veux pas être expliqué j'ai peur d'être expliqué.

quand j'écris un poème je fais tout pour ignorer mon dessein (ce n'est d'ailleurs pas bien difficile) pour éviter une idée générale qui commenterait mon texte d'abord puis lui indiquerait une direction.

avoir un dessein quelconque avant d'écrire c'est pour moi la pire des duperies je m'étourdis de phrases de mots je cherche à me perdre à me semer. c'est dans la mesure où je ne suis plus responsable que je suis sincère.

c'est ma façon d'écrire automatiquement. je choisis tel mot mais en ignorant pourquoi je le choisis.

j'ai peur d'être photographié j'évite soigneusement les photographes qui vous prennent à l'improviste dans la rue. pour faire bien je dis que les photographes sont de mèche avec la police et que je ne tiens pas à me faire repérer.

je ne sais pas très bien pourquoi mais j'ai peur d'être photographié. peut-être est-ce une agression.

prendre une photo est un geste agressif. une photo immobilise saisit. moi je suis constamment en fuite je brouille les pistes. je change d'idées d'opinions. j'aime le déséquilibre. j'ai peur du stable. le calme pour moi c'est être coincé dans une impasse. être au pied du mur être paralysé comme dans mes cauchemars être dominé.

pourtant il m'arrive d'aimer être dirigé. une recherche de la domination puis une révolte contre cette domination. c'est le trait typiquement féminin efféminé de mon caractère.

corps et âme.
je rabaisse tout au niveau de ma pensée la plus basse. quand je découvre quelque chose de bas en moi je ne peux plus être dupe de ce qui paraît plus élevé.

en réalité j'ai affreusement peur de changer. je ne crois pas à la volonté je crois au désir.
la nuit et le jour.

c'est la nuit que je suis lucide une clarté crue inquiétante mais certainement plus exacte m'éclaire. avoir l'impression de tomber comme dans certains rêves ou dans les manèges de la foire mais savoir qu'on ne peut pas attendre de réveil et vouloir sincèrement n'en pas attendre.

j'aime le mouvement de pensée de bas en haut car je n'aime pas être dominé je n'aime pas qu'un système de pensée adopté extérieurement et par suite artificiel et au-dessus de ma tête vienne entraver mes pensées et mes actes.

en même temps j'ai souvent cherché ce système cette discipline qui me meurtrirait et me reposerait. ne dites plus un caractère de chien dites un caractère de chienne en chasse.

ANDRÉ LIBERATI.

POÈME POUR LUTTER CONTRE LES CAUCHEMARS ET CONJURER LE MAUVAIS SORT

La fille
Le chœur des mères

LE CHŒUR DES MÈRES

écoute la pluie qui tombe
la pluie lourde
comme une branche au printemps

LA FILLE

je marche le long d'un fleuve
je ne regarde pas la lune
la lune brûle mon palais
comme un buisson
j'écoute la terre
le sang dans ma tête
et la nuit fraîche comme un arbre
qu'on secoue
après la pluie

LE CHŒUR DES MÈRES

écoute écoute les oiseaux
dans tous les brasiers de la terre
qui chante comme une plage

LA FILLE

je ne regarde pas la lune
l'eau des mares c'est un chat sauvage
il m'entraîne et mord les draps
où je voudrais me cacher

LE CHŒUR DES MÈRES

écoute
écoute les mouches bleues et vertes
qui marchent dans tes veines
en arrachant leurs pattes
et en brûlant leurs ailes

LA FILLE

l'eau des mares c'est un platane
où tu es entré
et je n'ai pas osé te suivre
et j'ai écrit ton histoire
sur tous les platanes
de la cour d'honneur de l'école

LE CHŒUR DES MÈRES

ma fille ma fille
où est-il tu
où est-il ton
allons allons
écoute un peu le chat gorille
qui joue du violon
le long d'un seau d'eau

LA FILLE

il s'est couché sur un banc
pour m'attendre
il est couché sous un arbre
et les fleurs de l'arbre
sont une nappe de pétrole
qui brûle sur la mer

LE CHŒUR DES MÈRES

kekseksa
keksekso
ah parle-nous de la nnanas
ah parle-nous des éléphants
qui vivent dans des courgettes
parce qu'on les appelle des graines

LA FILLE

mon ami a une barbe
comme les écailles des poissons torpilles

mon ami
a une barbe
comme les poissonnières
qui empoignent un couteau
pour qu'il brille au soleil

LE CHŒUR DES MÈRES

ton grand ami
a une barbe
parce qu'il n'a pas d'argent
pour acheter un rasoir
ma fille
écoute-nous plutôt et le chat
sa tête de langouste
te poursuivra
sur des rivières de pleine lune

LA FILLE

mon grand ami je suis belle
comme un sac de charbon qui s'ouvre
sur un camion
et les enfants s'arrêtent de jouer
pour le ramasser

LE CHŒUR DES MÈRES

et l'eau des mares
ma fille
l'eau des mares
comme un chat sauvage

LA FILLE

l'eau des mares
c'est un chat sauvage
il m'entraîne et me poursuit
comme une locomotive
quand je cours le long d'une voie
pour aller à la rencontre
de mon ami

LE CHŒUR DES MÈRES

ma fille ma fille
tu perds la tête dans tous les buissons
tu perds la tête sur tous les fauteuils
et tes cheveux sont noirs
comme une salle de cinéma

LA FILLE

pour retrouver mon ami
il faut passer
par tant de jardins et tant de lacs
par tant de buissons et tant de jasmins
que mes pieds me font mal
que je marche à quatre pattes
comme une colline
qui va vers la mer

LE CHŒUR DES MÈRES

ma fille ma fille
il fait nuit comme dans une pierre

LA FILLE

je voudrais aller vers la mer
qui se couvre d'oranges
de lilas
et de bateaux avec des voiles rouges
mais il fait noir comme dans un fruit
et je le cherche en aveugle
avec mes mains

LE CHŒUR DES MÈRES

ma fille ma fille
prends garde au jardin
écoute la pluie

LA FILLE

mon ami a des cheveux
comme un village
sur le versant d'une montagne

LE CHŒUR DES MÈRES

ton ami a les cheveux longs
parce qu'il n'a pas d'argent
pour aller chez le coiffeur

LA FILLE

chat ne me poursuis plus
ne mords plus ma robe

chat gorille
chat langouste
ne m'empêche plus de marcher
avec tes cris de perroquets de corsaire

LE CHŒUR DES MÈRES

ma fille ma fille
il fait nuit dans les pierres
il faut passer par tant de jardins
par tant de lacs
par tant de forêts qui brûlent

LA FILLE

mon jardin est colorié
comme un tapis qu'on secoue
les forêts tournent
comme un chien qui court après sa queue
les feuilles des forêts s'envolent
comme des grenouilles sous mes pas
je passerai sept et sept rivières
je passerai sept et sept forêts
pour retrouver mon ami
qui est comme un rosier sauvage
que traîne un torrent
il a mis son manteau brodé
et sa chemise à carreau
comme les cow-boys du Texas
il a mis son pantalon de chanteuses de blues
il a mis sa barbe d'écailles de poissons torpilles

il s'est couché dans un potiron
Il a remonté son drap
jusqu'à son menton

LE CHŒUR DES MÈRES

o graines de pastèques
qui chantez avec votre queue
comme les écureuils
cette fille est-elle folle

LA FILLE

avec son manteau brodé
et sa chemise à carreau
mon ami m'attend
quand les bûcherons courent sur les fleuves
quand les fleuves du Canada au printemps
traînent vers les scieries
des milliers de troncs d'arbres

Les mères se jettent sur la fille la trempent dans un tonneau de goudron ouvrent des coussins de plumes et les secouent sur elle.

LE CHŒUR DES MÈRES

pigeon vole
pigeon vole
vole vole ma colombe

ANDRÉ LIBERATI.

LES POÈTES MÉTAPHYSIQUES

Il est non seulement très difficile de définir la poésie métaphysique, mais difficile d'affirmer quels poètes la pratiquent et dans quels de leurs vers. La poésie de Donne (dont Marvell (1) et Bishop King (2) sont quelquefois plus près que n'importe qui d'autre) est celle d'un élizabéthain attardé, le sentiment qu'elle exprime étant souvent bien proche de Chapman (3). La poésie « de cour » a sa source chez Jonson, qui avait abondamment puisé dans les auteurs latins; elle expire au siècle suivant avec la poésie sentimentale et spirituelle de Prior. Il y a finalement la poésie d'inspiration religieuse d'Herbert (4), Vaughan (5) et Crashaw (6) (dont les échos se retrouvent longtemps après chez Christina Rossetti et Francis Thompson); Crashaw, qui a quelquefois plus de profondeur et moins de sectarisme que les autres, possède une qualité qui rejoint à travers la période élizabéthaine les premiers poètes italiens. Il est difficile de trouver quelque emploi de la métaphore, de la comparaison et autres figures précieuses, qui soit commun à tous ces poètes, et, en même temps, assez important comme élément du style pour pouvoir les isoler dans un groupe à part. Donne, et souvent Cowley (7), se ser-

---

(1) Andrew Marvell (1621-1678). Autre grand poète « métaphysique ». Ses deux poèmes les plus connus sont : *To his coy mistress* (A sa prude maîtresse) et *The Garden*.

(2) Henry King (1592-1669), devint évêque de Chichester. Auteur de la célèbre *Lamentation*, inspirée par la mort prématurée de sa femme.

(3) George Chapman (1559-1634), grande figure élizabéthaine. Il traduisit l'*Odyssée* (1616), et écrivit de nombreuses pièces. Souvent appelé poète-rival de Shakespeare.

(4) George Herbert (1593-1633). *The Temple*, or *Sacred Poems*, 1634.

(5) Henry Vaughan (1622-1695). *Poems*; *Olor Iscanus*; *Silex Scintillans*, etc., à partir de 1634. *Poèmes sacrés.*

(6) Richard Crashaw (1612-1649). *Steps to the Temple*, 1646. Poèmes sacrés.

(7) Abraham Cowley (1618-1667). Poète d'une très grande réputation à son époque, considéré comme aussi grand que Milton. Son œuvre considérable comprend : *Anacreontiques*; *The Mistress*; *Pindaric Odes*; *The Davideis*, etc. C'est dans l'essai sur Cowley que le Dr. Johnson donna sa fameuse définition de l'école « métaphysique ».

vent d'un procédé qui est quelquefois considéré comme caractéristique du « métaphysique » ; une complexité de la figure de rhétorique (en contraste avec sa condensation), portée au point extrême où peut atteindre la faculté d'invention. Ainsi Cowley développe la comparaison banale du monde et d'un échiquier dans de longues strophes (*A la Destinée*), et Donne, avec plus de grâce, dans *Adieu*, la comparaison de deux amants et d'un compas. Mais ailleurs, nous trouvons, au lieu de la simple explication du contenu d'une comparaison, un développement par rapides associations d'idées qui demande au lecteur une agilité considérable.

On a round ball
A workeman that hath copies by, can lay
An Europe, Afrique, and an Asia,
And quickly make that which was nothing, ALL ;
So doth each teare,
Which thee doth weare,
A globe, yea world by that impression grow,
Till thy tears mixt mine doe overflow
This world, by waters sent from thee, my heaven
[*dissolved so* (8)

Nous trouvons ici au moins deux rapprochements qui ne sont pas implicites dans la première image, mais qui y sont intégrés de force par le poète : entre le globe du géographe et la larme, entre la larme et le déluge. D'un autre côté, certains des effets les plus heureux et les plus caractéristiques de Donne sont assurés par des mots brefs et des contrastes inattendus :

A bracelet of bright hair about the bone (9),

où un effet des plus puissants est produit par le contraste soudain de l'association *bright hair* et *bone.*

---

(8) *Sur une boule ronde*
Un artisan qui aurait des modèles, pourrait inscrire
Une Europe, une Afrique, une Asie,
Et vitement, de ce qui rien n'était, faire, TOUT ;
Ainsi chaque larme
Qui porte (ton image)
Globe devient, que dis-je ! monde par cette image,
Jusqu'à ce que tes larmes, aux miennes mêlées, inondent
Ce monde, par ce déluge venant de toi, mon ciel, ainsi se dissout.
(John Donne : *A Valediction of Weeping* (Adieu en larmes).

(9) *Un bracelet de beaux cheveux autour de l'os...*
(John Donne : *The Relic*).

Ce télescopage des images et des rapprochements multipliés est caractéristique du tour de phrase de quelques-uns des dramaturges de la période que Donne connaissait : sans parler de Shakespeare, ce procédé se retrouve fréquemment chez Middleton, Webster et Tourneur, et constitue une des sources de la vitalité de leur langue.

Johnson, qui a employé le terme « poètes métaphysiques », ayant apparemment à l'esprit surtout Donne, Cleveland (10) et Cowley, remarque à leurs propos que « les idées les plus hétérogènes sont accouplées entre elles par la violence ». La force de cette accusation se trouve dans l'échec d'une telle association, dans le fait que souvent les idées sont *associées*, mais non *unies* ; et s'il nous faut juger des styles poétiques par leurs abus, on peut trouver assez d'exemples dans Cleveland pour justifier la condamnation de Johnson. Mais cet élément d'hétérogénéité dans les matériaux que le poète réduit à l'unité par une opération de son esprit est présent dans toute la poésie. Nous n'avons pas besoin de choisir comme illustration un vers tel que :

« Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie » ;

nous pouvons le trouver dans quelques-uns des meilleurs vers de Johnson lui-même (*The Vanity Of Human Wishes*) :

> *His fate was destined to a barren strand,*
> *A petty fortress, and a dubious hand ;*
> *He left a name at which the world grew pale,*
> *To point a moral or adorn a tale* (11)

où l'effet est dû à un contraste dans les idées, différent par le degré, mais semblable en son principe à celui qui encourt les deux reproches de Johnson. Et dans l'un des plus beaux poèmes de l'époque (poème qui n'aurait pas pu être écrit à une autre époque), l'*Exequy* de Bishop King, le développement de la

---

(10) John Cleveland (1613-1658). Edition de ses poèmes par Berdau 1910).

(11) Samuel Johnson : *La Vanité des Désirs Humains* (1749).
Son destin fut de tomber sur une terre stérile,
Devant une forteresse sans gloire, par une main incertaine ;
Il laissa un nom qui faisait pâlir le monde,
Propre à illustrer une fable ou à orner un conte...

Il s'agit du roi Charles XII, de Suède. T. S. Eliot a écrit un remarquable essai sur le poème du Dr Johnson. (Voir *English Critical Essays. Twentieth Century. Oxfort University Press*, pp. 301-10).

comparaison atteint une réussite parfaite : l'idée et l'image ne font plus qu'un dans le passage où l'évêque traduit son impatience de voir sa femme défunte, par la métaphore du voyage :

Stay for me there; I will not faile
To meet thee in that hollow Vale.
And think not much of my delay;
I am already on the way,
And follow thee with all the speed
Desire can make or sorrow breed.
Each minute is a short degree,
And every hour a step towards thee.
At night when I betake to rest,
Next morn I rise nearer my West
Of life, almost by eight hours sail,
Than when sleep breath'd his drowsy gale...
But hearke! My Pulse, like a soft Drum
Beats my approach, tells THEE I come;
And slowe howere my marches be,
I shall at last sit down by THEE. (12)

(Dans les derniers vers, il y a cet effet de terreur auquel atteindra plusieurs fois un des admirateurs de Bishop King, Edgar Poe). Comme autre exemple, nous pouvons prendre à juste titre ces quatrains de l'*Ode* de Lord Herbert, strophes qui seraient, je crois, immédiatement jugées comme appartenant à l'Ecole Métaphysique :

---

(12) *Lamentation Funèbre*, de l'évèque King :
Attends-moi là : je ne manquerai pas
De te rejoindre au Val profond.
Et ne t'inquiète pas de mon retard ;
Déjà je me mets en route,
Et je te suis avec la hâte
Que produit le désir, qu'engendre le chagrin.
Chaque minute est une courte étape,
Chaque heure un pas que je fais vers toi.
Le soir quand je cède au repos,
Le lendemain me voit plus près du couchant
De ma vie, de quelque huit heures de voile,
Que je n'étais quand le sommeil exhala
Sur moi sa brise assoupissante...
Mais chut ! mon Pouls, comme un Tambour léger,
Bat ma venue ; et Te dit que j'arrive ;
Et si lentes que soient mes étapes,
Enfin je m'assiérai auprès de Toi.

So when from hence we shall be gone,
And be no more, nor you, nor I,
As one another's mystery,
Each shall be both, yet both but one.
This said, in her up-lifted face,
Her eyes, which did that beauty crown,
Were like two starrs, that having faln down,
Look up again to find their place:
While such a moveless silent peace
Did seize on their becalmed sense,
One would have thought some influence
Their ravished spirits did possess. (13)

Il n'y a rien dans ces vers (si on excepte peut-être les étoiles, métaphore que l'on ne saisit pas instantanément, mais qui est jolie et justifiée) qui s'accorde avec les observations générales que fait Johnson sur les poètes métaphysiques dans son essai sur Cowley. L'intérêt du passage réside en grande partie dans la richesse des idées associées, à la fois empruntée et prêtée au mot *becalmed*; mais le sens est clair, la langue simple et élégante. Il faut noter que la langue de ces poètes est en général simple et pure; dans la poésie de George Herbert cette simplicité est poussée jusqu'à son extrême limite — simplicité avec laquelle de nombreux poètes modernes ont tenté, sans succès, de rivaliser. La structure des phrases, d'autre part, est parfois loin d'être simple, mais ceci n'est pas un vice; c'est fidélité à la pensée et au sentiment. L'effet produit, lorsqu'il est réussi, est infiniment moins artificiel que celui d'une ode de Gray. Et, de même que cette fidélité détermine la variété de la pensée et du

---

(13) « *Quand d'ici-bas serons partis*
Et vous, ni moi, ne serons plus,
Mystère serons l'un de l'autre,
Chacun tous deux, et tous deux un. »
Il dit ; dans son visage haut-levé,
Ses yeux, joyaux de sa beauté,
Etaient deux astres chus du ciel.
Et cherchant à le regagner.
Et un silence si paisible
Tomba sur leurs sens acalmés,
Qu'on aurait cru qu'un rayon d'astre
Possédait leurs esprits ravis.

Ode sur la question de savoir si l'Amour doit être éternel, de Lord Herbert of Cherbury. Cette ode célèbre s'apparente à l'*Extase* de Donne. Il s'agit, dans les deux derniers vers, de l'*influence* au sens astrologique.

sentiment, de même elle détermine la variété de la musique. Il est douteux que l'on puisse trouver, au XVIII[e] siècle, deux poèmes de forme prosodique théoriquement semblable qui soient aussi différents que la *Coy Mistress*, de Marvell, et la *Saint Teresa*, de Crashaw; l'un des poèmes produisant un effet d'intense rapidité dû à l'emploi de syllabes brèves, et l'autre de solennité ecclésiastique grâce aux syllabes longues:

Love, thou art absolute sole lord
Of life and death. (14)

Avec tant de finesse et de sensibilité (mais aussi tant de limitations), un critique comme Johnson n'est pas parvenu à définir la poésie métaphysique par ses défauts. Il vaut donc la peine de chercher à savoir si nous ne pourrions pas être plus heureux en adoptant la méthode opposée : en présumant que les poètes du XVII[e] siècle (jusqu'à la *Révolution*) (15) furent le développement direct et normal du siècle précédent; et, sans préjuger de leur cas en se référant à l'adjectif « métaphysique », se demander si leur qualité n'était pas quelque chose ayant une valeur permanente, qui a disparu par la suite, mais aurait dû ne pas disparaître. Johnson avait mis le doigt, peut-être par hasard, sur une de leurs particularités en observant qu'ils « s'efforçaient toujours à l'analyse »; il ne voulait pas admettre qu'après avoir dissocié, ils rassemblaient les matériaux en une nouvelle unité.

Il est certain que la poésie dramatique des poètes de la fin de l'époque élizabéthaine et du début de la période jacobéenne exprime un stade du développement de la sensibilité qu'on ne retrouve pas dans la prose, si bonne qu'elle soit bien souvent. Si nous faisons exception pour Marlowe, homme d'une intelligence prodigieuse, ces dramaturges ont été influencés, directement ou indirectement (du moins c'est une théorie qui se soutient), par Montaigne. Même si nous faisons également une exception pour Jonson (16) et Chapman, on peut remarquer que ces deux écrivains furent des érudits et qu'ils furent des hommes qui firent passer leur érudition dans leur sensibilité : leur façon de sentir fut modifiée de façon directe et vivi-

---

(14) *Amour, tu es le seul absolu Seigneur*
De la vie et de la mort.
(*Hymne à Sainte Thérèse*, de Richard Crashaw).

(15) Il s'agit de la chute de Jacques II, en 1688.

(16) Ben Jonson, le dramaturge élisabéthain, l'auteur de *Volpone*, à ne pas confondre avec Samuel Johnson, le critique du XVIII[e] siècle.

fiante par leurs lectures et leur pensée. Chez Chapman, en particulier, il y a prise de possession directe et sensuelle de la pensée, ou une re-création de la pensée devenue sentiment — exactement ce que nous trouvons chez Donne :

in this one thing, all the discipline
Of manners and of manhood is contained;
A man to join himself with th'Universe
In his main sway, and make in all things fit
One with that All, and go on, round as it;
Not plucking from the whole his wretched part,
And into straits, or into nought revert,
Wishing the complete Universe might be
Subject to such a rag of it as he;
But to consider great Necessity. (17)

Comparons ceci avec quelques passages modernes :

No, when the fight begins within himself,
A man's worth something. God stoops o'er his head,
Satan looks up between his feet —booth tug—
He's left, himself, i'the middle; the soul wakes
And grows. Prolong that battle through his life! (18)

Il est peut-être un peu injuste, mais très tentant (les deux poètes traitant tous deux de la perpétuation de l'amour dans la descendance), de comparer aux strophes déjà citées de l'*Ode* de Lord Herbert ces vers de Tennyson :

---

(17) *en cette seule chose, toute la discipline*
Des mœurs et de la condition de l'homme est contenue ;
L homme doit se confondre avec l'Univers
Obéir à sa grande loi, et faire que toutes choses s'accordent
Dans cette Unité, et vivre ainsi, dans l'harmonie ;
Sans arracher de ce Tout sa partie misérable,
Et revenir à l'étroitesse, ou au néant,
Souhaitant que l'Univers entier
Soit le sujet de la guenille qu'il est :
Mais il doit faire cas de la grande Nécessité.

(18) *Non .. quand le conflit s'établit en lui-même,*
L'homme alors vaut quelque chose. Dieu se penche sur sa tête,
Satan lève les yeux entre ses pieds — tous deux tirent —
Le voici, seul, au milieu ; l'âme s'éveille
Et grandit. Que la bataille dure toute sa vie !

One walked between his wife and child
With measured footfall firm and mild,
And now and then, he gravely smiled.
The prudent partner of his blood
Leaned on him, faithful, gentle, good,
Wearing the rose of womanhood.
And in their double love secure,
The little maiden walked demure,
Pacing with downward eyelids pure..
These three made unity so sweet,
My frozen heart began to beat,
Remembering its ancient heat. (19)

La différence n'est pas une simple différence de degré entre ces poètes. Elle se trouve dans quelque chose qui est arrivé à l'esprit de l'Angleterre entre l'époque de Donne et de Lord Herbert of Cherbury et celle de Tennyson et de Browning; c'est la différence qu'il y a entre le poète intellectuel et le poète méditatif — Tennyson et Browning sont des poètes, et ils pensent; mais il n'ont pas de leur pensée cette perception sensible et immédiate comme celle de l'odeur d'une rose. Pour Donne, une pensée était une expérience, elle modifiait sa sensibilité. Quand l'esprit d'un poète est parfaitement organisé pour sa tâche, il est sans cesse occupé à amalgamer des données disparates de son expérience. Celles de l'homme ordinaire sont chaotiques, irrégulières, fragmentaires. Qu'il tombe amoureux ou qu'il lise Spinoza, ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, pas plus qu'avec le bruit de la machine à écrire ou les odeurs de cuisine; mais, dans l'esprit du poète, ces données se réunissent toujours en de nouvelles unités.

---

(19) *Il allait entre son épouse et sa fille,*
Pas mesurés, fermes et doux,
Et par moments, souriait gravement.
La sage compagne de son sang
S'appuyait sur lui, fidèle, douce, bonne,
Dans la splendeur de sa féminité.
En leur double amour assuré
La fillette marchait, modeste,
Gravement, ses yeux purs baissés.
Tous trois étaient si tendrement unis
Que mon cœur glacé se mit à battre,
Au souvenir de son ancienne ardeur.

(Tennyson : *Les Deux Voix*).

Nous pouvons exprimer cette différence à l'aide de la théorie suivante : les poètes du XVII[e] siècle, successeurs des dramaturges du XVI[e], étaient doués d'une mécanique de sensibilité capable de dévorer toute forme d'expérience. Ils sont simples, artificiels, difficiles ou fantasques, comme le furent leurs prédécesseurs ; ni plus ni moins que Dante, Guido Cavalcànti, Guinicelli ou Cino. Au XVII[e] siècle, se produisit une dissociation de la sensibilité dont nous ne nous sommes jamais remis ; et cette dissociation, fatalement, a été aggravée par l'influence des deux plus puissants poètes du siècle : Milton et Dryden. Chacun de ces deux hommes a rempli certaines des fonctions du poète avec tant de grandeur que l'amplitude de l'effet produit masque l'absence des autres. Le langage continue à évoluer et, dans certains cas, à s'améliorer ; les meilleurs vers de Collins (20), de Gray (21), de Johnson et même de Goldsmith satisfont certaines de nos exigences pointilleuses, mieux que ceux de Donne, de Marvell ou de King. Mais tandis que le langage s'affinait, le sentiment devenait plus fruste. Le sentiment, la sensibilité, qui s'exprime dans le *Country Churchyard* (pour ne rien dire de Tennyson et de Browning) est plus fruste que celle de la *Coy Mistress*.

Le deuxième effet de l'influence de Milton et de Dryden découla du premier, et fut, par conséquent, plus lent à se manifester. L'ère du sentimentalisme commença de bonne heure au cours du XVIII[e] siècle, et se poursuivit. Les poètes se révoltèrent contre la subtilité intellectuelle et le souci de description ; pensées et sentiments leur vinrent par crises, sans équilibre ; ils méditèrent. Dans un ou deux passages du *Triumph of Life*, de Shelley, dans le second *Hyperion*, on trouve les traces d'une lutte pour l'unification de la sensibilité. Mais Keats et Shelley moururent, et Tennyson et Browning ruminèrent.

Après cette brève exposition d'une théorie — trop brève peut-être pour emporter la conviction, — nous pouvons nous demander quel aurait été le sort des « métaphysiques » si le courant de la poésie était descendu d'eux en ligne directe, comme il leur avait été transmis directement ? Ils n'auraient certainement pas été rangés sous l'épithète de « métaphysiques ». Les sujets d'intérêt possibles pour un poète sont illimités ; plus il est intelligent, mieux cela vaut ; plus

---

(20) William Collins (1721-1759). Ses *Odes* exquises virent le jour en 1746, sans obtenir aucun succès.

(21) Thomas Gray (1716-1771). Auteur de la fameuse *Elégie écrite dans un Cimetière de Campagne* (1751).

il est intelligent, plus il est susceptible d'avoir des sujets d'intérêt : la seule condition exigée est qu'il en fasse de la poésie, et non pas simplement qu'il se livre à leur propos à des méditations poétiques. Une théorie philosophique qui est passée dans la poésie est solidement établie, car sa vérité ou sa fausseté sur un certain plan cessent d'avoir de l'importance, sa vérité sur un autre plan étant prouvée. Les poètes en question ont, comme d'autres poètes, différents défauts. Mais ils ont, en mettant les choses au mieux, pris sur eux la tâche d'essayer de trouver un équivalent verbal pour des états d'esprit et des sentiments. Et cela implique à la fois qu'ils ont davantage de maturité et qu'ils sont meilleurs à l'usage que des poètes plus modernes qui ne leur ont certainement pas été inférieurs en talent littéraire.

Il n'est pas d'une nécessité permanente que les poètes s'intéressent à la philosophie ou à tout autre sujet. Nous pouvons seulement dire qu'il apparaît comme vraisemblable que les poètes, à notre stade actuel de civilisation, doivent être « difficiles ». Notre civilisation comporte une grande variété et une grande complexité ; cette variété et complexité, jouant sur une sensibilité affinée, sont appelées à produire des résultats variés et complexes. Le poète doit englober de plus en plus de choses, procéder de plus en plus par allusions et par touches indirectes, afin de forcer, de disloquer si besoin est, le langage, pour lui faire exprimer sa pensée. (Un exposé brillant et poussé à l'extrême d'un tel point de vue, que l'on n'est pas forcément obligé d'adopter, nous est donné par M. Jean Epstein, dans *La Poésie d'Aujourd'hui*). Nous avons là quelque chose qui ressemble beaucoup à la métaphore des poètes métaphysiques — en fait, une méthode étrangement semblable à la leur, une analogie aussi dans l'emploi de mots obscurs et de tournures simples :

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
Sacrilèges monomanes !
Emballages, dévergondages, douches ! O pressoirs
Des vendanges des grands soirs !
Layettes aux abois,
Thyrses au fond des bois !
Transfusions, représailles,
Relevailles, compresses et l'éternelle potion,
Angélus ! n'en pouvoir plus
De débâcles nuptiales ! de débâcles nuptiales !

Le même poète pouvait aussi écrire simplement :

Elle est bien loin, elle pleure,
Le grand vent se lamente aussi...

Jules Laforgue et Tristan Corbière, en maint poème, sont plus près de « l'école de Donne » qu'aucun poète anglais moderne. Mais des poètes plus classiques ont la même qualité essentielle de transmuter des idées en sensations, de transformer une simple notation en un état d'esprit :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah, que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

Dans la littérature française, le grand maître du XVIIe siècle, Racine, et le grand maître du XIXe, Baudelaire, sont, par quelques côtés, plus semblables entre eux qu'avec quiconque d'autre. Ces deux grands maîtres de la langue sont aussi les deux plus grands psychologues, les explorateurs les plus curieux de l'âme humaine. Il est intéressant de se demander si ce n'est pas un malheur que les deux grands maîtres de la langue, chez nous, Milton et Dryden, triomphent dans une éclatante indifférence à l'égard du monde de l'âme. Si nous avions continué à produire des Miltons et des Drydens, cela n'aurait peut-être pas eu tant d'importance, mais, les choses étant ce qu'elles sont, il est dommage que la poésie anglaise soit restée si incomplète. Ceux qui reprochent à Milton ou à Dryden leur « artificialité » nous disent quelquefois de nous « frapper le cœur, c'est là qu'est le génie ». Mais ce n'est pas frapper assez profondément ; Racine ou Donne ont pénétré beaucoup plus de choses que le cœur. On doit aussi sonder les lobes du cerveau, le système nerveux et les voies digestives.

Ne pouvons-nous donc pas conclure que Donne, Crashaw, Vaughan, Herbert et Lord Herbert, Marvell, King, Cowley dans ses meilleurs vers, sont dans le droit courant de la poésie anglaise, et que leurs défauts doivent leur être reprochés en vertu de cette norme, au lieu d'être flattés avec une affection d'amateur d'antiquités ? On les a assez loués en des termes implicitement restrictifs tels que « métaphysiques », « spirituels », « bizarres » ou « obscurs », bien que, dans le

meilleur de leur œuvre, ces épithètes ne leur conviennent pas plus qu'à d'autres poètes sérieux. D'autre part, nous ne devons pas écarter la critique de Johnson (l'homme qu'il est dangereux de contredire), sans en avoir saisi l'exacte signification, sans avoir assimilé le code Johnsonien du goût. Quand nous lisons le fameux passage dans son essai sur Cowley, nous devons nous rappeler que, par le mot *esprit* (22), il intimait quelque chose de beaucoup plus sérieux que le sens actuel de ce mot. Dans son jugement critique sur leur versification, nous devons nous rappeler en quelle étroite discipline il avait été formé; et nous rappeler que Johnson flagellait surtout ceux qui furent les principaux coupables, Cowley et Cleveland. Ce serait un travail profitable, et qui exigerait un livre important, que de défaire la classification de Johnson (car il n'y en a pas eu d'autre depuis), et de passer ces poètes en revue avec toutes leurs différences de nature et de valeur, depuis les harmonies massives de Donne jusqu'au tintement délicat et charmant d'Aurelian Townshend, dont le *Dialogue between a Pilgrim and Time* (23) est une des rares omissions regrettables dans l'excellente anthologie du Professeur Grierson.

T. S. ELIOT.

Traduit par Henri Fluchère.

---

(22) *Wit* : Le mot « esprit » traduit ce terme très imparfaitement. Il s'agit ici d'un sens assez étroit du mot « wit », particulier à cette époque littéraire, et qui désigne cette qualité que le Dr. Johnson s'essaye à définir dans son essai sur Cowley, fonction intellectuelle plutôt, qui consiste à combiner des « images dissemblables », ou à découvrir des « ressemblances occultes dans des choses apparemment différentes ». Johnson ajoute précisément à propos des poètes « métaphysiques » : « De l'esprit, ainsi défini, ils en ont plus que suffisance. Les idées les plus hétérogènes, ils les accouplent par la violence; ils mettent à sac la nature et l'acte pour trouver des exemples, des comparaisons, des allusions; leur érudition vous instruit, et leur subtilité vous surprend; mais le lecteur pense communément que son enrichissement est chèrement acquis, et, dût-il souvent admirer, il est rarement enchanté ». Ce jugement du Dr Johnson est le premier en date des examens critiques de l'école métaphysique, et a donné lieu, depuis, à de nombreuses controverses.

(23) *Dialogue entre un Pèlerin et le Temps.*

L'ATTITUDE CRITIQUE DE T. S. ELIOT

To seize and clutch and penetrate.
Expert beyond experience...

I

Il est sans doute dans le cours normal des choses que la réputation de T. S. Eliot en France se soit d'abord établie dans un domaine où, jusqu'en 1935, rien ne le désignait à une place éminente. Encore qu'il ait fallu dix ans (il est vrai que la guerre et l'occupation ont singulièrement retardé les choses) pour faire accepter la traduction de *Meurtre dans la Cathédrale* par un directeur de théâtre (1), c'est le succès des représentations du Vieux-Colombier qui a popularisé le nom de T. S. Eliot dans notre pays. Il n'était connu, avant la guerre, que des lecteurs de *Commerce* et de la *Nouvelle Revue Française* (2), et, probablement, de quelques spécialistes de la littérature anglaise. Depuis les années 20, toutefois, Eliot poursuivait en Angleterre une carrière parallèle de critique et de poète, sans qu'il fût possible de les dissocier l'une de l'autre, et qui, dans l'une et dans l'autre, le portait au premier rang. La traduction récente de ses *Poèmes* par Pierre Leyris permet enfin au grand public français d'éprouver, par la confrontation des textes, la nouveauté et la solidité de la poésie d'Eliot. Il restait, en dernier lieu, pour fermer le cycle, à présenter un panorama de son activité critique, non moins variée, non moins importante, que son activité poétique ou dramatique. *Les Essais Choisis* qui composent ce recueil comble-

(1) *Meurtre dans la Cathédrale* fut cependant radiodiffusé (version intégrale) par le poste de Marseille-Provence au cours de l'été 1938. C'était les beaux jours du *Rideau Gris*. La pièce fut imprimée en Suisse, par les soins d'Albert Béguin, à qui je pus communiquer le manuscrit en 1943. Elle fut montée en juin 1945 par Jean Vilar, au « Vieux-Colombier », et l'édition des *Cahiers du Rhône* fut reprise par les *Editions du Seuil*.

(2) *Commerce* publia (hiver 1924), une traduction des *Hollow Men* : vinrent ensuite : « *perch'io non spero* » (Printemps 1928) et *Al Som de l'Escalina* (automne 1929). Eliot écrivit quelques *Lettres d'Angleterre* dans la N. R. F. (Décembre 1922, novembre 1923, avril 1925, novembre 1926, mai 1927).

ront provisoirement — c'est-à-dire partiellement — la lacune.

Toute vue d'ensemble sur l'apport de T. S. Eliot à la littérature contemporaine qui ne ferait pas état de son activité critique serait, en effet, arbitraire et incomplète. Toute *explication* même de sa poésie, considérée en tant que poésie. Je veux dire que le poète et le critique sont inséparables, non pas seulement si l'on envisage le développement chronologique de l'œuvre (ce qui pourrait n'être qu'une coïncidence superficielle), mais dans la contexture même de la pensée et dans la qualité de l'expression. Qu'un grand poète soit aussi un grand critique, voilà qui n'est pas rare dans l'histoire des lettres anglaises. A commencer par Ben Jonson, dont les remarques aiguës, dans ses *Discoveries,* sont plus d'une fois de la pensée critique, et, pour suivre la filière, Dryden au XVIIe siècle, le Docteur Johnson au XVIIIe (qui n'était pas médiocre poète), Coleridge et Edgar Poe à l'époque romantique, Matthew Arnold plus près de nous — Eliot enfin, qui clôt magnifiquement la série. Ce n'est pas-là un fait du hasard. On remarquera que les quelques grands noms cités appartiennent à des époques où vont se fixer, ou viennent de se fixer, pour un temps, une esthétique et une forme d'expression qui paraissent combler le goût et satisfaire les penchants dominants de l'époque, tandis que le contenu émotif et intellectuel des œuvres écrites restitue à l'époque ce qu'elle-même semblait pouvoir donner. Dryden, ancêtre d'un siècle de poésie, explique en termes fort clairs le changement de goût qui s'est opéré avec les remous politiques et religieux de son siècle, à mesure que l'âge élisabéthain recule dans le passé comme un mirage sur une île flottante remonte à contre-courant. Il garde les yeux fixés sur la vision qui s'éloigne, mais il embrasse aussi du regard les paysages nouveaux. Il est de son temps aussi parfaitement qu'on peut l'être, et il réussit à transformer en substance poétique la matière aride des controverses et des intrigues sans âme que lui proposent ses contemporains. Mais, ce faisant, il n'est pas dupe, il sait que la postérité sera longue à lui pardonner. Avec le Docteur Johnson, qui émousse et ennoblit tout ensemble la sécheresse percutante de Dryden, c'est encore une justification du goût régnant qui est tentée, justification aussi d'une nostalgie d'ordre et de grandeur que menace sans cesse l'appel des bizarreries parfois si séduisantes des poètes difficiles et démodés. Si le Docteur Johnson prend tant de peine à définir, pour en condamner les excès, la poésie « métaphysique », c'est qu'il sent bien la nécessité de le faire honnêtement pour excuser son siècle de ne plus les comprendre ni les aimer. Les romantiques eux-mêmes rendront au siècle de Johnson l'identique hommage d'un cons-

tat négatif, mais plus passionné. Coleridge a fort bien analysé les raisons majeures de la révolte romantique à l'égard des pontifes insatisfaisants d'un classicisme formel arrivé à bout de course. Mais lorsqu'il reprend lui-même la fonction qu'il assigne au poète, ce sera pour tenter, une fois de plus, l'ensorceleuse expérience de restituer à l'expression poétique la force d'impact et le magique pouvoir qu'elle avait sous d'autres formes, en d'autres temps. Pareillement, avec une lucidité soucieuse du détail jusqu'à l'obsession, et, peut-être, jusqu'à la duperie de soi consciente et raffinée, Poe cherche à justifier la poésie — c'est-à-dire *sa* poésie — d'être ce qu'elle est, répudiant explicitement les formes auxquelles il ne peut donner vie, exaltant celle que sa sensibilité particulière peut animer, fût-ce de simple musique verbale. Matthew Arnold enfin, le dernier de cette incomplète liste, héritier attristé d'une tradition poétique polyvalente, croit trouver dans une formule vague les raisons profondes de son insatisfaction à l'égard des poètes qui l'ont précédé, en même temps qu'une justification (que le lecteur m'excuse d'employer le mot une fois de plus) de sa propre poésie. C'est que Matthew Arnold, en face des problèmes nouveaux que son siècle posait, problèmes dont l'envergure et les aboutissants dépassaient de beaucoup, pour la première fois, semblait-il, l'ampleur dérisoire des problèmes esthétiques, voire « métaphysiques », du passé, et qui, sans doute, intéressaient bien davantage de corps social et de matière humaine que jadis, croit nécessaire d'assigner à la poésie une raison d'être, un but, incompatibles avec le seul souci de la perfection de la forme. S'il attache à l'aile de l'ange Shelley l'étiquette « inefficace », s'il reproche à Chaucer de manquer de sérieux, s'il refuse à Dryden et à Pope le rang de poètes, s'il professe que « la poésie authentique est conçue... dans l'âme », c'est pour authentifier la sienne, et pour la valoriser dans un monde d'où il voit s'enfuir dangereusement la grave séduction des causes perdues. Il ne se fait, d'ailleurs, pas d'illusions. La formule floue par laquelle il veut définir la poésie (*poetry is a criticism of life*) témoigne de son souci de conserver au poète un rôle éminent dans la société en formation. Rôle qui consisterait, sans courir le risque de l'emphatique aventure hugolienne, ni celui des avatars divers — prophète, législateur, voyant, mage — que lui font courir les exaltés, à communier profondément avec son époque, pour la mettre en garde contre les périls d'une démission devant les exigences de la matière, et lui servir en quelque sorte de guide spirituel. Il n'est pas loin de penser qu'un poète pourrait valablement aspirer à devenir comme un professeur de religion.

Mais si je marque ainsi les étapes sommaires de l'articulation poésie-critique depuis quelques siècles, c'est pour

faciliter ma tâche devant Eliot. Avec autant de conscience que ses prédécesseurs, je devrais dire avec une conscience plus riche, plus meublée, et avec sa sensibilité particulière, Eliot s'est tout de suite vu confronté avec les mêmes problèmes : celui de la nature et de la valeur de la poésie, non seulement en soi, mais dans la perspective du déroulement historique du *corpus* poétique européen ; non seulement en fonction de la personnalité propre du poète, mais en fonction de son époque, de la société dans laquelle il vit, du public pour lequel il écrit. Il a compris aussitôt qu'il n'y a pas de poésie gratuite, qu'il n'y a pas de poésie isolée. Le mythe de la tour d'ivoire est ramené à son juste néant. Mais la fonction du poète s'efface devant celle de la poésie, et le problème de la « personnalité » du poète cède la place à celui de la nature de la poésie. Ce n'est pas dire que la connaissance de la personnalité du poète ne finisse par nous venir en aide pour expliquer sa poésie, ou vice-versa, mais c'est dire que l'appréciation de sa poésie, la mise en place relative de la valeur de cette poésie, ne dépendent plus de contingences superficielles ou hasardeuses. Constatant son propre désir d'écrire des poèmes, Eliot, artiste conscient s'il en fût, à la recherche d'une technique appropriée, acceptant ou rejetant les « influences » inévitables, qu'elles soient du présent ou du passé, se voit contraint de situer sa pensée et son expression poétique personnelle par rapport à la somme de poésie écrite déjà, et en fonction de son temps. Sa pensée critique s'éveille dans le berceau de ses premiers poèmes, les jumeaux grandissent ensemble et l'expérience de chacun va profiter à l'un et à l'autre. Parvenus à une maturité d'ailleurs prompte, ils ne se quitteront plus. Ce qui donne du poids et de l'autorité à la critique d'Eliot, c'est la réussite de sa poésie, et la proposition inversée est aussi vraie. Les analyses qu'il fait de la poésie de certains de ses prédécesseurs sont valables pour la sienne propre, et nous comprenons mieux leurs poèmes et les siens après l'avoir lu. De même qu'il a trouvé une forme d'expression poétique qui, tout en restant profondément originale, peut s'inscrire dans les perspectives séculaires de la poésie anglaise, de même il a attaché son nom à une pensée critique neuve, dont il ne serait pas malaisé sans doute de retrouver les liens qui la rattachent au passé.

Eliot est un révolutionnaire discret, qui procède avec élégance et sans éclats. Il conduit ses offensives avec tant de sagesse réfléchie, de réticences, de formules si modestes en apparence, qu'il vous place devant une évidence surprenante après vous y avoir conduit par les voies courtoises d'un raisonnement qui s'en voudrait d'être impératif. Il procède, si l'on veut, par la méthode de l'enchaînement des évidences plutôt suggérées qu'affirmées, en partant d'une

proposition qui sent parfois le paradoxe, mais nuancé d'ironie. Il fait votre siège par tentations successives, usant de la citation avec une habile candeur pour vous faire tirer vous-même la conclusion désirable. Il projette un pinceau de lumière sur les détails les plus menus, et voilà que l'œuvre, dans son ensemble, est éclairée. Jamais on n'a vu une critique aussi humble, mais aussi pénétrante. Jamais aussi, sous des dehors aussi calmes, un esprit aussi exigeant. L'art suprême de sa méthode critique est cependant d'inviter le lecteur à suivre pour soi le processus de découverte et d'explication de l'œuvre qu'il juge seul capable de l'amener à une vérité qui souvent reste informulée.

Ce qu'il cherche, au fond, c'est le fonctionnement de l'expérience poétique, et la mise en œuvre de l'expression qui doit normalement en découler. Il le cherche chez les autres pour éclairer sa propre technique, et pour l'aider à affermir sa propre expression. Mais sa recherche, que ne limite ni le temps, ni le domaine linguistique, le conduit à des constatations acceptées de tous aujourd'hui, sur les rapports de l'individu et de la tradition, et sur la fonction de la critique. Les deux essais de 1917 et de 1923, qu'on trouvera en tête de ce recueil. contiennent en substance le développement de sa pensée ultérieure, et déjà font prévoir les résultats de sa méthode. Il s'agit d'abord de déblayer le terrain, de se débarrasser de toute attitude romantique (ou sentimentale) envers l'œuvre d'art, d'arriver à des idées claires — de dépersonnaliser, si l'on peut dire, et la critique, et l'œuvre d'art.

Cette idée de « l'impersonnalité » de l'œuvre d'art est le point fixe de l'attitude critique d'Eliot, et elle va conditionner son comportement poétique. A l'époque où Eliot sent s'éveiller en lui un goût marqué pour l'élucidation des conditions dans lesquelles une œuvre d'art est produite, en même temps que le désir d'en produire lui-même, la « critique » anglaise n'offre guère de solution à ces problèmes que biographique, ou, au mieux, psychologique. On croit se débarrasser (ou on feint de le croire) des difficultés grâce à un souci minutieux de l'investigation historique, on s'efforce de reconstituer les chocs émotifs que l'on suppose à l'origine des œuvres (3), et on adopte soi-même à l'égard de l'œuvre envisagée, et, plus volontiers encore, de l'auteur, une attitude personnelle, plus émotive que critique, dont on ne doute pas qu'elle justifie le jugement de valeur auquel il faut bien finir par arriver. Quant à la poésie de

(3) Témoin les innombrables tentatives pour « ouvrir le cœur » de Shakespeare, de toute la critique (ou presque) romantique et victorienne dont les effets se font encore parfois sentir jusque chez nos contemporains.

la même époque (disons celle que la canonnade de 1914 fit taire) elle tend depuis de longues années à être « personnelle » d'une façon aussi simpliste — non pas le vague-à-l'âme, mais une espèce d'élévation vers quelque confus mirage, une idéalisation des émotions et des sentiments qui se confond vaguement avec « l'idéal » du poète, lequel a pour mission de fournir de la musique et des rêves de beauté aux âmes confortablement distinguées (4). Ce qui importe, croit-on, c'est la « personnalité » de l'auteur, c'est la mesure dans laquelle sa « personnalité » s'exprime dans son œuvre. Or, ce qu'affirme Eliot, « *c'est que le poète a non pas une « personnalité » à exprimer, mais une substance particulière d'âme, qui est seulement une substance et non une personnalité, dans laquelle impressions et expériences se combinent de façon particulière et inattendue. Les impressions et les expériences qui sont importantes pour l'homme peuvent ne pas prendre place dans sa poésie, et celles qui prennent de l'importance dans sa poésie peuvent ne jouer qu'un rôle négligeable dans l'homme, dans la personnalité* ».

Le subtil exemple (5), devenu justement célèbre, que T. S. Eliot introduit ici dans son raisonnement, illustre, en effet, de façon irréfutable cette thèse nouvelle et hardie. Nous ne connaissons rien de la « personnalité » de Tourneur, et je crains bien, s'il nous fallait la construire d'après les deux tragédies qu'on lui attribue (6), que nous n'arrivions à des résultats surprenants. Il n'est pas douteux que le passage soit de la grande poésie, mais il est aussi certain que parler à ce point de la « personnalité » de Tourneur est vide de sens. L'extrême complexité de langage, les implications variées que contiennent certains mots, les images, le rythme, tout dénote une expérience poétique d'une richesse extraordinaire, et dont les résonances se répercutent harmonieusement à travers la pièce. La confrontation arbitraire de tant d'émotions diverses provoquées par le contraste, lui-même conventionnel, de la beauté et de la mort, ce mouvement agressif, haletant, le mépris sarcastique du crâne grimaçant qui s'exprime dans les paroles du Vengeur, si cinglantes pour l'amour, les femmes, leurs amants, l'allusion évidente à la justice divine qui châtie la corruption, la connaissance que nous avons du rôle de Vengeur assumé par le personnage qui prononce la tirade : le passage entier vous atteint par la rude vertu de sa qualité poétique — et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il peut être extrait sans perdre de son éclat. Il soulève en nous

(4) Voir le vigoureux (et prophétique) essai de F. R. Leavis *New Bearings in English poetry*.

(5) La citation en question se trouve dans le premier essai de ce recueil.

(6) *La Tragédie du Vengeur* et *La Tragédie de l'Athée*. Cf. l'essai sur Tourneur.

l'émotion esthétique complexe que tout texte poétique doit pouvoir mettre en branle dans la conscience du lecteur. C'est parvenue à ce point que la poésie peut être dite « impersonnelle ». Elle doit pouvoir atteindre à une constante élevée de beauté sur laquelle se fera l'accord universel des hommes de même culture, en fonction de la somme de poésie existante dans les diverses langues, les divers pays, et tout au long des âges divers.

De là découle, nécessairement, la seconde idée maîtresse d'Eliot contenue dans une interprétation corollaire du mot « tradition ». « *Aucun poète, aucun artiste,* écrit-il, *dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul, il faut le mettre, pour le juger, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique.* » Ici, le théoricien s'associe étroitement à l'artiste pour estimer très humble l'apport personnel de chacun dans la perspective des siècles. Toute addition à la somme d'art et de pensée devra s'insérer dans cette perspective, ne prendra son vrai relief que par rapport à ce qui précède et ce qui suivra. Vérité évidente, semble-t-il, mais que l'affirmation du rôle correctif possible de tout apport nouveau vient corser à ce point qu'il n'est pas absurde de penser que telle œuvre du seizième siècle pourra apparaître sous un jour neuf dans la mesure où une œuvre moderne projettera sur elle une lumière imprévue, en même temps que l'œuvre moderne sera mise à sa juste place grâce à sa confrontation avec l'ancienne. Il ne s'agit pas ici de parler « d'influences », ni de poser en principe une nouvelle théorie de l'imitation. Eliot, poète, ne nie pas qu'il ait reçu des « influences », il en parle même volontiers, mais il faudrait plutôt entendre par ce mot la révélation qu'à certains moments de son développement Eliot eut de ses propres possibilités. Comprendre ce qu'avait fait — ou ce que voulait faire — un autre poète, ce fut pour lui mieux se connaître, fixer son goût et mieux utiliser ses dons personnels. La découverte des symbolistes français — Tristan Corbière et Jules Laforgue en particulier — peut éveiller, ou renforcer, en lui le sens des tons contrastés coexistant dans un même poème, et favoriser le jeu de la réflexion, donc de l'ironie, parfois poussée au sarcasme, qui brise et rehausse une coulée de sentiment, juxtaposant des formes complémentaires de la sincérité jusqu'à donner, avec l'impression du discontinu de la vie, celle d'une plus grande vérité. Ce qu'il pouvait reprocher à ces poètes, c'était une certaine lâcheté, ou incertitude, de la technique du poème, parfois informe, ou mal ajusté en ses parties, à vrai dire, sans véritable économie. Mais il y trouvait le désir de s'expliquer à soi-même une attitude,

celui aussi de transformer une émotion en quelque chose qui avait nom poésie. Il y avait une expérience poétique qui transcendait l'expérience tout court. Cela exige, soyez-en certain, un certain effort intellectuel. Convient-il d'ajouter ici que T. S. Eliot trouva dans l'héritage américain, repensées et transposées par les symbolistes français, la poésie et la réflexion critique d'Edgar Poe — lesquelles, entr'autres choses (si nous laissons de côté l'inspiration très particulière de ce poète) comportaient des exigences techniques précises, et même limitatives, qui laissaient loin derrière elles les vagues formules d'autrefois. L'admission délibérée que l'intelligence n'est pas d'un secours négligeable dans la composition d'un poème battait en brêche la traditionnelle opposition entre « *wit* » et « *soul* » (l'esprit et l'âme), si commode pour accuser de sécheresse les poètes qui ne se fiaient pas aveuglement à « l'inspiration ». C'est au nom de « l'âme » que Matthew Arnold condamnait les poètes de l'école classique anglaise, au nom de l'âme que, depuis Samuel Johnson, on faisait la moue aux poètes dit métaphysiques. Mais on se gardait de définir « l'âme », et il faut bien supposer qu'il y a des degrés de qualité chez les « âmes », comme il y en a pour les esprits. Entre l'âme d'un Dante, par exemple, et celle d'un gradué d'Oxford du milieu du dix-neuvième siècle, ou celle encore de la dactylo du *Waste Land*. Les poèmes d'un John Donne ne manquent pas d'âme, mais ils sont riches aussi d'une autre substance qui, précisément, exprime la qualité de cette âme, et c'est cela qui intéresse Eliot au premier chef.

Le goût prononcé, et durable, d'Eliot pour l'école métaphysique est plus qu'un événement littéraire qui a influencé la poésie et la critique anglaises de ces vingt-cinq dernières années. Il a contribué, d'abord, à sa formation propre, et il a mis en évidence une position critique qui a bien des chances d'être un apport majeur pour la poésie. En rendant à Donne sa juste place dans la tradition poétique, Eliot consolidait sa position personnelle, et il faisait admettre par tous la nécessité d'une révolution sous le couvert même de la tradition. Curieusement, Donne et Eliot se sont trouvés, par rapport à leur époque, dans une situation analogue. Donne s'insurgeait contre la poésie-musique de Spenser, s'insurgeait contre l'idéalisme affadi des pétrarquisants et des platoniciens, contre l'emploi de la poésie à des fins de pur apparat ou de feinte évasion. Son tempérament robuste, sa curiosité, son sens aigu du réel, font de lui l'enfant terrible de l'expérience poétique. Le poème n'est plus narratif, ni descriptif, ni quelque chose qui se superpose comme un ornement précieux à la réalité entrevue. Il devient entre ses mains une tentative brûlante pour épuiser le contenu complexe d'un état psychologique et passionnel, sous le regard exigeant de l'intelligence qui

ne prétend pas résoudre les problèmes sans les avoir au préalable posés. Recherche qui couvre une gamme extraordinaire d'émotions, allant du jeu sarcastique à la ferveur spirituelle la plus ardente, la plus intense, analyse minutieuse et implacable du réel qui voudrait aboutir à une appréhension synthétique de la vérité. Si serrée cette analyse qu'elle paraît parfois n'être qu'un divertissement intellectuel rare, dans lequel, toutefois, le destin même de l'homme est engagé. Par rapport à l'homme Donne, par rapport à l'amour de Donne ou à sa foi, c'est à l'obstacle infranchissable des contradictions irréductibles que le poème s'attaque, et nous voici tout à coup élevés à des hauteurs insoupçonnées. Mais il eût été impossible de traiter de pareils sujets, d'élargir ainsi le champ poétique, de conserver au poème ce ton direct humain, et comme familier, sans élaborer une technique de la composition et de l'écriture qui s'apparentait — peut-être à l'insu du poète — à celles des dramaturges ses contemporains. Ce qui, dans cette école, et chez les dramaturges, fascine Eliot, c'est l'alliance de l'imagination et de l'intelligence, mises en mouvement par l'émotion et le sentiment, qui ouvrent ainsi à la poésie lyrique des perspectives illimitées. La pensée devient une expérience vivante elle-même, car elle se nourrit de tout le réel complexe du monde contemporain, et la tâche du poète n'est autre que de réaliser la fusion des contradictoires et d'assurer la cohésion du discontinu. « *Pour Donne,* écrit Eliot, *une pensée était une expérience, elle modifiait sa sensibilité. Quand l'esprit d'un poète est parfaitement organisé pour sa tâche, il est sans cesse occupé à amalgamer des données disparates de son expérience. Celles de l'homme ordinaire sont chaotiques, irrégulières, fragmentaires. Qu'il tombe amoureux ou qu'il lise Spinoza, ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, pas plus qu'avec le bruit de la machine à écrire ou les odeurs de cuisine ; mais, dans l'esprit du poète, ces données se réunissent toujours pour former une cohérence nouvelle.* » Il n'est plus impossible alors, il n'est plus absurde, d'assurer cette cohérence par l'emploi, aux limites de l'insolite, du « conceit ».

Mais revenons, pour un instant, à la technique. Le poème de Donne, comme chez beaucoup de métaphysiques, se présente souvent comme un raisonnement, presque comme une démonstration. C'est toujours à une conclusion qu'on arrive, à l'énoncé d'une vérité, satisfaisante ou imparfaite, atteinte au prix d'un effort intellectuel intense. L'intensité même de cet effort est soutenu, coloré, par l'émotion qui l'a déclenché, l'a rendu nécessaire, et qui force la pensée à emprunter les voies parfois les plus étranges pour établir une proposition qui résumera l'émotion. D'où le mépris apparent des suavités illusoires de la poésie traditionnelle, d'où le recours, improvisé mais impératif, à des images surpre-

nantes qui n'ont pas d'hérédité poétique, d'où l'emploi de cette langue familière, concrète, aux rythmes de conversation, rhétorique de l'agression, qui bouscule la syntaxe et fait fi des harmonies équilibrées. Dans le corset rigide de la stance choisie — et pour chaque stance son corset — le poète sait à ce point assujettir le ton et le rythme au mouvement de l'émotion et à la couleur de la pensée, que le poème est vécu en même temps qu'il est écrit. C'est le rythme de la conscience vivante qui est suggéré, et, à la limite du succès, peut-être tendrait-on vers une subtile musique de la pensée. Et nous rejoignons ici la tentative des symbolistes français qu'on ne s'attendrait guère à trouver en compagnie des « métaphysiques » jacobéens. Nos symbolistes, d'ailleurs, Mallarmé mis à part, ont utilisé la musique à d'autres fins, et pour d'autres raffinements. Ils ont manqué, comparés à Donne, de nerf et de sérieux. Leurs jeux paraissent puérils au regard de sa discipline intellectuelle. Mais ils ont voulu faire de la perception un instrument de découverte par l'intégration d'une réalité nouvelle que le poème avait pour mission de revêtir des séductions les plus propres à lui donner charme et beauté. D'où leur amour pour la nuance, pour les évanescences, les effluves, pour tout ce qui est « soûple et soluble dans l'air », penchant dangereux aussi à donner à la sensation une part trop grande dans les éléments constitutifs du poème — la sensation, et non la perception, car, dans celle-ci l'intelligence se réserve ce rôle d'ordonnatrice qu'elle abandonne dans la sensation, laquelle ne manque pas d'envahir la conscience pour ne laisser subsister, dans l'esprit du poète, que le désir tyrannique de l'exprimer de toutes les façons possibles, et surtout les plus suaves, parfois les plus vertigineuses, au détriment de la pensée. Or, c'est précisément le point extrême où la sensation, qui ajoute à la perception les richesses confuses de la sensibilité, peut se fondre avec l'idée, faire corps avec elle, qui intéresse Eliot. Il n'est, pour s'en convaincre, que de lire attentivement l'essai sur les « métaphysiques » et celui sur Andrew Marvell. L'exemple tiré du *Jardin* de Marvell est le plus pur qui soit de cette rare et surprenante identification. Baudelaire, qui devait faire sur Eliot une si profonde impression, y atteint souvent, dans ce climat de « la plus haute intensité », où baigne la poésie de première grandeur.

Ajoutons cependant que l'emploi d'un tel instrument d'expression n'est artistiquement, et humainement, possible que si le poète possède ce qu'Eliot appelle « le sens de son époque ». Il n'est pas nécessaire que cette conscience soit historique, ou délibérée — c'est-à-dire que l'artiste ait eu la claire volonté de la faire servir à son œuvre. Cela pourrait même être gênant, et conduire à des œuvres d'allure didactique ou moralisante qui ne seraient pas de grandes

œuvres. Mais avoir le « sens de son époque » signifie, sous les apparences, peut-être même en dépit des apparences, atteindre à une réalité profonde, sans laquelle l'homme discerne, tout en gardant son individualité propre, les traits fondamentaux de cette époque qu'il porte en lui-même, et contre lesquels il peut s'insurger, comme il peut les reconnaître pour siens. Il y a toujours, dans une époque donnée, une grande aspiration, une grande angoisse, ou une grande idée. Si vagues que puissent être les éléments spirituels qui déterminent la conscience — ou l'inconscience — collective de l'époque, ils sont une grande force, et chaque artiste, plus ou moins en est affecté. Dante construit son édifice sur la foi du treizième siècle ; les dramaturges élisabéthains et Shakespeare — si passionnés et si fragmentaires, sont la voix d'un siècle où s'est opérée la redoutable disjonction de l'univers matériel et de l'univers spirituel ; Baudelaire, à tout prendre, exprime le désespoir de la solitude dans le désert peuplé de vices et de fantômes de la grande cité moderne, et la poésie intense et vénéneuse du cadre, où foisonnent les fleurs du mal, ne tire sa grandeur et sa beauté que de la profondeur de l'angoisse et du désir d'absolu coéternels à la conscience de l'homme, tragiquement déchirée entre le bien et le mal. Eliot à son tour, nous donnant le biais par où le saisir, a exprimé, dans ses premiers poèmes, et jusqu'à la *Terre Vaine,* l'angoisse contemporaine de la futilité, de la sécheresse du cœur, et l'horreur démoralisante des âmes sans ferveur, sans flamme, et sans foi...

Pour avoir posé clairement de tels problèmes à la conscience critique de son temps, Eliot a mérité la place éminente qui lui est faite. Ayant rejeté la critique impressionniste, il ne retient qu'une critique sereine et objective, dont les aspirations essentielles, et complémentaires, sont l'élucidation de l'œuvre d'art, et la correction du goût. Sa méthode est une patiente et courtoise application de l'esprit à l'œuvre à analyser, l'emploi prudent de termes mûrement définis, le refus de céder aux sortilèges de la « Voix Intérieure » lorsqu'il s'agit d'une tâche aussi importante que de prendre parti pour ou contre une certaine forme d'expression. Il pense que la poésie, que la critique, sont choses sérieuses. Il croit à une certaine norme de la beauté universelle, ce qui le conduit à distinguer entre l'émotion artistique et l'émotion dans la vie réelle, et lui fait adopter l'appellation de « classique ». D'où l'importance qu'il accorde aux « faits », c'est-à-dire au réel fondamental, à partir duquel se compose et s'édifie la conscience d'une époque, d'un artiste, et d'un critique. Entre *l'érudition* pure, dont les travaux d'approche patients et ennuyeux constituent une marge nécessaire de sécurité, un *no man's land* inévitable, avec ses chicanes et ses redoutes, ses glacis et ses barbelés, qu'il faut franchir avant de parvenir à la riche substance de

l'œuvre à emporter, et l'interprétation personnelle que dicte l'enthousiasme ou le veto de la Voix Intérieure, il y a la place pour une critique créatrice qui ne tient pas l'honnêteté et la modestie pour un luxe, qui se défie des formules à l'emporte-pièce, et qui poursuit courageusement sa besogne de prospection et d'élucidation. Eliot ne peint pas de portraits littéraires, il ne distille pas de poisons. Mais il sait être sévère quand il le faut, même envers les gloires établies. Si la poésie doit être quelque chose de vivant, et qui sans cesse ajoute, de témoignage en témoignage, aux conquêtes de l'esprit humain sur la résistance de la matière et le chaos des sociétés, le rôle de la critique est non moins évident, et il convient de lui rendre tout son prestige. Elle a une mission civilisatrice de première grandeur, en ce sens qu'elle s'efforce à définir les rapports entre la littérature et les données de l'expérience d'une part, et, d'autre part, entre les œuvres et leur contexte historique, établissant ainsi un droit de contrôle de l'esprit sur un certain genre d'activités spirituelles qui en sont l'expression la plus valable, et normalisant, au bénéfice de ces activités mêmes, les variations du goût. C'est là, en dernière analyse, croire, comme Elie Faure, à une constante de l'art, bien que l'art puisse exprimer le transitoire aussi bien que le permanent. C'est croire donc à une primauté de la raison sur l'émotion qui s'apparenterait, malgré la diversité des points de vue et des tendances discernables dans l'esprit moderne dont Eliot est lui-même un représentant typique, à l'idéal de la Grèce antique tel que l'expriment ses artistes et ses écrivains. C'est croire enfin à l'unité de culture et de civilisation de ce « petit cap du continent asiatique », tant de fois menacé, et toujours vivant. Ainsi, peut-être, se justifierait le « classicisme » de T. S. Eliot, s'il ne trouvait déjà sa justification dans la sûre élégance de son style, dans l'économie des mots et des rythmes qui correspond à la précision des démarches intellectuelles arrivées à leur point de perfection, c'est-à-dire au point où elles apportent le plus de clarté et le plus de vérité probable sur le problème envisagé.

Partant d'idées semblables aux siennes sur la valeur civilisatrice des arts du langage, d'autres ont été plus loin que lui dans les voies qu'il avait ouvertes aux alentours des années 20. Son nom est associé au rayonnement de l'école « scientifique » de Cambridge, dont I. A. Richards est le maître-ès-faits, dont William Empson est le subtil détecteur d'ambiguïtés, et qu'illustrent actuellement le Dr F. R. Leavis et ses nombreux disciples. Le Dr Leavis, robuste et impitoyable analyste de toutes les formes d'expression verbale de la littérature anglaise, procède depuis un quart de siècle à une révision des valeurs si complète qu'elle apparaît comme l'inventaire nouveau des exigences universitaires contemporaines. Il a introduit le critérium

moral dont Eliot semble être plus détaché, ayant pris le parti, déjà ancien, de ne pas séparer, dans leurs assises, la culture de la religion, mais il le fait parce qu'il a le souci, jusqu'à lui imparfaitement ordonné, d'assurer à la littérature de son pays la valeur d'une discipline intellectuelle rigoureuse qui ne saurait porter tous ses fruits sans tenir compte du monde moral. Mais sans T. S. Eliot il est douteux qu'un si ample mouvement eût été possible, et même qu'il eût été tenté. L'engouement des jeunes disciples a été salutaire, même si à l'heure actuelle les voies parallèles ont dévié vers d'autres points de vue. Cela n'implique en rien qu'il ait été dépassé. Ce serait une grave erreur, et une erreur puérile, de le voir comme le Moïse d'une Terre Promise dont les disciples auraient cueilli les fruits. Ces fruits, il les a goûtés mieux que quiconque, il sait ceux qui sont doux et ceux qui sont amers, il sait même que la Terre Promise peut être une Terre Vaine. Parvenu au faîte de sa renommée (7), Eliot garde cette suprême élégance qui consiste à parler des choses sérieuses à la fois sérieusement et avec simplicité. Et si son aisance courtoise frôle parfois la nonchalance moqueuse d'un grand seigneur, comme dans le Dialogue sur la poésie dramatique, ce n'est ni condescendance ni légèreté, c'est une indication à peine appuyée (que d'aucuns pourraient méditer) qu'il n'est pas inconciliable de faire de la critique sérieuse, et de la faire en homme de bonne compagnie.

HENRI FLUCHÈRE.
Oxford, octobre 1948.

---

(7) A l'heure même où je termine cet essai, la radio m'apprend que le Prix Nobel vient de lui être décerné.

UN CONDOTTIERE DE SALON

MAURICE BARRÈS

Ce n'est pas sans un serrement de cœur qu'entraîné par Pierre Moreau (1) je me retrouve devant Maurice Barrès. Non que j'aie connu l'homme ou que j'aie appartenu à la cohorte de ses fidèles. Je ne me suis même jamais demandé, avec certains jeunes gens sortis de la première guerre mondiale, lequel, de Gide ou de son aîné, devait être pris comme guide de la nouvelle génération littéraire, car Gide m'apparaissait comme le seul maître possible : s'il ne bâtissait aucune église, il les ridiculisait toutes. Mais, au seul nom de Barrès, des souvenirs d'enfance s'éveillent dont, au lieu de tirer joie, je subis l'assaut avec gêne. Comment dire ?

La vénération de mon père pour le grand homme fit naître, en mes premiers ans, une terreur sacrée. J'ignorais alors, bien entendu, ce qu'est politique, nationalisme, anti-sémitisme, mystification littéraire. Je savais seulement que le créateur de mes jouets, la source de nos joies familiales par son labeur et son caractère, mon papa au rire franc, qui formait si bien ses lettres et répondait inlassablement à mes questions appartenait à la « Patrie française » dont Monsieur Barrès était l'un des patrons. Quand il me fut permis d'ouvrir *l'Echo de Paris,* ce fut avec ferveur et respect que je me délectai des tirades barrésiennes, laisses alanguies ou périodes nombreuses qui, sur la première page, faisaient écho aux déclarations péremptoires d'Albert de Mun. Ce M. Barrès, de l'Académie française, disait si joliment les choses ! Et, en même temps qu'il m'initiait à l'émotion esthétique, il me révélait Péguy, Psichari, nombre de jeunes lettrés qui avaient, selon son noble dire, préféré la gloire d'une mort au champ d'honneur à la réputation moins pure du poète et de l'érudit...

---

(1) *Maurice Barrès*, éd. du Sagittaire, 1946.

Il me fallut prendre de l'expérience, acquérir un peu de culture, affronter le réel, pour juger plus sainement celui que des séides, le prenant pour un nouveau Chateaubriand, nommaient l'Enchanteur. Impossible de comparer l'humble vie de mon père à celle des employeurs qui l'avaient entraîné dans une ligue factieuse, sans comprendre qu'on s'était servi de son honnêteté foncière, de sa docilité, de sa loyauté pour l'arracher aux intérêts de sa classe et le mettre au service des grands de ce monde. L'écrivain, le tribun que j'avais pris pour le Mage prestigieux de notre temps devait être un sophiste sans scrupules qui, par d'habiles paroles, détournait les braves gens de leur devoir.

Oh ! du temps s'écoula avant que je pusse renverser l'idole reçue en héritage. L'adolescent qui lut *Au service de l'Allemagne, Colette Baudoche, Du Sang, De la Volupté et de la Mort* croyait prendre connaissance de chefs-d'œuvre aussi indiscutables que *Phèdre* ou *Œdipe-roi*. L'étudiant affamé de connaissances, qui se faisait fort d'accéder à la grande culture en achetant les feuilles de bon ton et les revues réputées, ne voyait aucune contradiction entre son enthousiasme pour la Société des nations nouvelle-née et son culte pour l'écrivain vieillissant. Quand cet ingénu, si mal préparé à deviner ce qui se cache derrière les mots, les réputations et les doctrines, découvrit la rouerie politique, quand il s'aperçut de la duperie dont son père avait été victime, il lui aurait fallu démasquer les trompeurs, choisir, décider, agir. Il préféra s'évader dans la littérature, déserter. Et, si grand devenait son malaise chaque fois que se dessinait dans sa mémoire le bon visage aux longues moustaches penché sur l'*Echo*, qu'il s'arrangea pour ne plus évoquer le mauvais guide.

C'est tout cela qui me trouble aujourd'hui où je voudrais examiner de près le Barrès-de-mes-jeunes-ans. Même si, pour échapper à la douleur, à la colère, on cherche à les enfermer dans l'oubli, on ne pardonne pas à ceux qui profitèrent de la candeur d'un être entre tous chéri. Je sais maintenant hélas ! que la candide admiration de mon père n'eût pas flatté le hautain dilettante de Neuilly. En eût-il été informé, il l'eût écartée d'un geste seigneurial : il n'aimait pas la candeur lorsqu'elle ne s'accompagne pas d'extrême jeunesse, et il n'appréciait que les louanges capables de servir sa carrière ou le compliment subtil qui s'applique aux réussites de l'art plus qu'à l'idée, à la beauté de l'attitude plus qu'à la grandeur foncière de l'acte.

•

Que fut donc cet homme, tant célébré de son vivant et en l'honneur duquel juste après sa mort, certain fidèles

dont Massis, l'abbé Brémont, Maurice Martin du Gard voulurent bâtir une durable chapelle ? Je n'ai pas l'intention de rappeler ici les phases de sa carrière et comment il passa de l'égoïsme stendhalien au nationalisme, du libertinage à l'orthodoxie religieuse. Non, je voudrais seulement l'apercevoir dans la perspective où le temps l'a placé, au-delà de cet immense précipice que la seconde guerre mondiale vient de creuser. Comme le paysage de l'histoire se trouve transformé, maintenant qu'il se dessine par delà cet impressionnant obstacle ! Des pics que l'on croyait énormes lorsqu'on levait la tête à leur pied se trouvent devenus de simples collines près desquelles se dressent des hauteurs qu'on ne soupçonnait pas. Une révision des valeurs s'impose.

Entre toutes les questions sur lesquelles je m'interroge à propos de nos maîtres d'hier, il en est une qui me paraît d'une importance majeure : savoir s'ils devinrent ce qu'ils auraient dû devenir, s'ils s'accomplirent, en un mot ; car s'accomplir pour sa joie et pour le mieux de l'espèce me semble devoir être l'idéal de tout être pensant, dans la mesure où il prend conscience de lui-même et jouit de quelque pouvoir sur son destin. Si je ne me suis montré tendre ni pour Valéry ni pour Verlaine, c'est, en définitive, parce que ni l'un ni l'autre ne se réalisèrent : celui-ci en raison de sa faiblesse devant l'alcool et la chair en émoi, celui-là parce qu'il n'osa pas heurter la classe dont il recevait honneurs et profit. Certes, chacun d'entre nous devient nécessairement ce qu'il devait devenir. En fait, il est des hommes qui trouvent leur équilibre après avoir résolu les plus flagrantes contradictions, et d'autres qui gémissent, sombrent dans la mélancolie ou s'enrobent de scepticisme pour n'avoir pas osé s'épanouir selon leurs tendances spirituelles les mieux enracinées.

Barrès fut de ces derniers : pas plus que Verlaine ou Valéry, il ne s'accomplit. Pour nous en assurer, remontons son sillage. Les héritiers d'un grand homme, et plus encore ceux de sa famille spirituelle que ses descendants propres, vivent une pathétique aventure lorsque les dernières pompes de la célébrité se sont évanouies. Qu'adviendra-t-il de la mémoire du défunt? Auteur à succès s'il en fut, Thomas Corneille glisse depuis plus de deux siècles vers l'oubli, tandis qu'un Stendhal, peu apprécié de son vivant, mobilise aujourd'hui les trompettes de la renommée. C'est que, pour jouir des applaudissements de ses contemporains, l'écrivain n'a qu'à se faire leur écho, le révélateur ou l'amplificateur de leurs idées, de leurs sentiments, de leurs émois ; en retour, celui qui s'est contenté d'exprimer la classe au pouvoir, distributrice d'honneurs et d'argent, se trouve balayé avec l'époque qui l'a chéri. Que reste-t-il d'un Capus ? d'un Robert de Flers ? d'un Paul Bourget ? Seuls

sont assurés de durer les esprit hardis qui, par leur technique ou leurs idées, engendrent l'avenir.

Or, le Barrès adulé, couronné de lauriers, n'aima que les traditions, les cimetières, les terres mortes. Il n'eut de culte que pour les ancêtres, pour une patrie conçue comme un héritage, pour une religion considérée comme le conservatoire du passé. Accablé de tristesse devant ce qui était, terrorisé par ce qui serait, il ne vit de noblesse que dans ce qui avait été. Sans doute d'aucuns font-ils de lui le père du Mouvement républicain populaire : « Conservateur qui regarde la vie, note son indulgent biographe, il a fait entrer le christianisme dans le corps de la doctrine républicaine, sous le nom de forces spirituelles ; et il a fait entrer la Révolution dans les horizons du traditionalisme ». Mais la constitution de partis chrétiens-démocrates dans presque tous les pays libérés de la tyrannie nazie ne répond-elle pas à des causes plus générales que l'élan donné par un artiste au début de ce siècle ? Et ces partis se caractérisent-ils surtout par le goût du neuf ?

Tout ainsi que Chateaubriand, rappelé d'Angleterre par Fontanes juste à temps pour servir les desseins du premier Consul, — sciemment ou non, Barrès fut un instrument au service d'une politique de réaction. L'introducteur du livre de Pierre Moreau prétend que, devant les problèmes de l'heure, on se demande ce qu'en penserait Barrès : « Que conseillerait-il, lui qui s'est penché avec une passion intelligente et subtile sur le problème du Rhin et sur tant d'autres problèmes qui se posent à nous ? » Je voudrais bien savoir quelles sortes de gens réclament aujourd'hui les lumières de celui pour qui fut créée l'épithète de « belliciste ». Certainement pas les amis d'André Breton, ni ceux d'Aragon et de Philippe Soupault qui, en 1927, instruisirent son procès. Pas même ceux de Montherlant qui, après avoir, entre treize et dix-sept ans, subi son emprise, composa un *Barrès s'éloigne,* véritable lettre de rupture d'un amant déçu.

Alors qui ? Quoi qu'en puisse dire l'éditeur, on n'interroge plus Barrès : il était à peine de son temps, comment serait-il du nôtre ? Même si en vertu des permanences géographiques, ils paraissent n'avoir pas changé, les problèmes d'après-guerre ne se posent pas aujourd'hui comme il y a un quart de siècle. Les frontières de la France demeurent mais l'avion a rapetissé la terre, la bombe atomique et la fusée ridiculisent les régiments de pioupious et le blindage des forteresses, — l'histoire ne se répète jamais. Et que ferions-nous d'un dilettante pour créer les biens de consommation qui nous manquent, en assurer une distribution équitable et passer du régime capitaliste inadéquat à un régime mieux approprié à nos exigences ?

Ce ne sont pas des hommes ayant la coquetterie de leur personnalité qu'il nous faut, mais des hommes graves, soucieux des besoins de tous, consacrant leur énergie à les satisfaire et prêts, pour la communauté humaine, à toutes les audaces.

Le jeune Lorrain qui vint au quartier latin vers les années quatre-vingt sous le prétexte d'y poursuivre des études de droit, loin de se mêler à la foule des étudiants pour sentir la réalité du groupe social et tirer joie des sentiments qu'il multiplie ou renforce, prit tout aussitôt place à l'écart du *vulgum pecus*. Malgré ses origines roturières, il se voulait un sort unique et « montrait un goût dédaigneux comme le rat du bon Horace ». *Poseur,* dira bientôt de lui Laurent Tailhade. L'*Aristo*, le nommait-on parmi la bohême des Ecoles. Un jour, au bal Bullier, conte Rachilde, une jeune femme lui demandant de la faire danser, il l'écarta par ces mots dits du bout des lèvres : « Les Orientaux font danser les femmes devant eux, et ne se mêlent point à ces exercices fatigants ». Je n'ignore pas que la timidité, la pauvreté imposent parfois à la jeunesse de telles attitudes. Mais il n'y avait, chez Barrès, aucun complexe d'infériorité. Poseur, il le resta jusqu'en ses derniers jours; dilettante, il le demeura en dépit des croyances qu'il se forgea. Même en criant la *Grande pitié des Eglises de France,* qui devait l'égaler, croyait-il, à l'auteur du *Génie du christianisme,* il ne put prendre au sérieux son rôle et fit cette confidence à son secrétaire Jérôme Tharaud : « Il m'arrive l'histoire de ce sultan du Caire qui construisit une chaire de mosquée avec le bois qu'il avait fait venir pour fabriquer des cithares ». Même aux jours les plus ardents de sa vie politique, il eût pris pour une injure d'être considéré comme un militant dans le sens strict du terme : « Ah ! J'entends, a-t-il noté dans ses *Cahiers,* je vois sur vos lèvres l'accusation de dilettantisme. Les dilettantes, ne vous hâtez pas de vous défaire d'eux... N'allez pas préférer Voltaire à Chateaubriand ». Cette supplication révèle une tendance majeure, elle dessine le trait caractéristique. Le dilettante, c'est proprement celui qui se détache, qui refuse de se lier à un être ou à un objet, qui ne connaît pas la passion, ne travaille qu'en amateur. C'est, en quelque sorte, le fils de l'honnête homme défini par le chevalier de Méré, celui dont La Rochefoucault disait qu'il ne doit se piquer de rien, — agréable transfiguration de l'égoïsme d'une classe oisive. Si Lamartine n'avait été intoxiqué par le culte de l'honnête homme, peut-être eût-il consenti à devenir autre chose qu'un amateur en vers. Si Barrès n'avait accordé tant de prix aux châteaux et aux belles manières, peut-être eût-il consenti à l'amour, au sacrifice, au don de soi, et fût-il devenu un vrai grand homme. Il préféra n'être que le majordome zélé d'une aristocratie atteinte de consomption.

Chez le porte-drapeau d'un parti, d'une cause, le besoin de se réserver un jardin secret où il ne soit question ni de parti ni de cause se comprend lorsqu'il se fonde sur la conscience de l'inanité de tout effort social. Mais jamais Barrès n'accéda à la hautaine philosophie de l'agnostique, du nihiliste. Il fut dilettante par pose, pour être classé d'emblée parmi les gens de bon ton ; il le fut parce qu'il manquait de cette ténacité, de cette « longue patience » qui prépare le génie ; et aussi par impossibilité d'écarter le moindre plaisir. Il y avait du Gide en lui, il l'a reconnu implicitement : « J'avais d'instinct le sentiment que se déterminer dans un caractère, dans une croyance, dans une passion, c'est se limiter ». Croirait-on pas l'aveu tiré des *Nourritures terrestres* ?

Il est vraiment curieux qu'à deux ans d'intervalle, deux jeunes bourgeois, infatués d'eux-mêmes, préservés par la fortune des contraintes économiques, sans profession et donc sans lien avec les forces productives du cerveau et de la main, aient publié l'un le *Culte du moi,* l'autre les *Cahiers d'André Walter,* deux œuvres où l'individu s'affirme contre la communauté. D'autant plus curieux que, dans le même temps, Nietzsche donnait à l'individu pour idéal d'épanouir son intelligence, de suivre ses passions, d'obéir à ses caprices en négligeant toutes contingences ; devant les Socrate et les Pascal qu'il tenait en mépris, il dressait le condottière sans scrupules, n'ayant souci que de modeler sa statue selon les lois de grandeur et de beauté qui régissent la *virtù*. Ce réveil de l'énergie sauvage, cette morale à l'usage des forts, des privilégiés, surgissant au moment où, après la Grande-Bretagne et les Etats-Unis, la France prenait le chemin de l'organisation démocratique, où les nécessités économiques imposaient le remplacement de l'atelier artisanal par l'usine, où la coopération internationale rendait plus tangible l'interdépendance des hommes, Nietzsche, Barrès et Gide en symbolisent trois aspects : le païen, le catholique, le protestant. Mais Nietzsche, seul, osa poursuivre jusqu'à la conclusion logique le mouvement de rebellion qui, au bord du précipice, dressait l'aristocratie contre le troupeau menaçant. Ses deux acolytes n'élaborèrent pas la doctrine exigée par leurs tendaces initiales. Pour ne point s'appauvrir en choisissant un parti, pour ne point se se priver d'une jouissance possible, Gide entreprit de se balancer sur l'escarpolette de son esprit. Et, selon Pierre Moreau, Barrès renia « en secret, par un *non* à peine dissimulé, chacun des *oui* par lesquels il se donnait en apparence ».

Primauté de l'individu sur la société : telle fut cependant la règle d'or des jeunes praticiens français sur qui avaient pesé trop lourd les contraintes familiales et qui

ne sentaient pas en contre-partie, les exigences de la dure nécessité. Tout occupés d'eux-mêmes, ils n'avaient point d'yeux pour le groupe social. « Ma vie était si forte que je ne croyais pas à l'existence des autres », avoua Barrès. La surabondance d'énergie engendre souvent, chez les jeunes gens, cet égoïsme primitif. Mais ils s'en dégagent par la pitié ou le raisonnement, le goût de la charité ou le besoin de justice, — quand ce n'est pas par l'héroïsme. Au lieu que Gide et Barrès ne purent sortir d'eux-mêmes, pas même pour s'exprimer dans l'acte — le crime ? — qui les eût réalisés, pas même pour se traduire dans un évangile semblable à celui de Zaratoustra. Tout les portait à devenir des Julien Sorel, mais ils manquaient de cette puissance brutale du Borgia qui, sentant la force de son désir, se collette avec l'univers pour le soumettre ou périr. Fleurs suprêmes d'une classe épuisée, ils n'éprouvèrent, en somme, que le désir de goûter à tous les fruits du verger sous le prétexte que le seigneur ne se refuse rien, mais ils n'osèrent franchir les murs bien gardés.

Barrès, que ne tourmentait pas une sensualité dressée contre les mœurs, se montra d'ailleurs moins exigeant que son cadet dans ses réquisitions voluptueuses ; bien vite, il s'assagit. Dépourvu de l'audace d'un Retz ou d'un Cellini, ce praticien de petite origine qui posait au tout-puissant, à l'insatiable, à l'empereur de Chine dominant de son trône ses ballerines, au Néron regardant brûler Rome, n'exigea pas la satisfaction de ses désirs, il se contenta de les exprimer. Condottière de cœur, il craignait le gendarme, le prêtre, la morale, les convenances. Il ne s'accomplit guère que par personne interposée : par exemple, quand son neveu Charles Demange, après avoir publié le *Livre du désir,* se tua en avril 1909, dans un hôpital d'Epinal, à l'âge de vingt-cinq ans. Brûlé d'ambition et de désir, après être allé jusqu'au bout de sa chasse au plaisir, Charles Domange, lui n'avait pas reculé devant le C.Q.F.D.

Ainsi, comme son grand modèle Chateaubriand, comme Gœthe, Barrès fit des victimes parmi ceux qui le prirent au sérieux. Mais pour lui, et en cela encore semblable à René ou au Valmont des *Liaisons dangereuses,* il se contenta de « comprendre les passions sans les éprouver » ou de ne « les éprouver que pour les comprendre ». Prônant le mal des ardents, il ne le gagna que pour l'enchanter aussitôt dans une œuvre d'art qui pût lui obtenir la gloire. Aucune authenticité dans son cas. S'il devint écrivain, ce fut, nous dit son biographe, « par cette convoitise presque physique qui dévore tout débutant ». Si, dans ses livres, il chercha « l'alliance de l'intelligence la plus haute à l'émotivité la plus intense », selon la formule utilisée dans *Du Sang, de la Volupté et de la mort,* ce fut par souci esthétique et non

par nécessité intérieure. Trop honnête homme, au sens classique du mot, il manquait d'esprit philosophique et répugnait à devenir un pédant ; il manquait aussi de cette émotivité profonde qui fait les grands poètes et, s'il en eût été capable, il n'eût pas aimé prendre rang derrière Baudelaire ou Rimbaud, ces poètes maudits, ou Mallarmé, ce petit maître d'école.

Esprit dissolu, sans volonté vraie, il demeura donc sur les confins de tout, se gardant de choisir afin de conserver les plus riches possibilités. Il se plut à Venise, entre l'orient et l'occident ; à Tolède, entre l'Europe et l'Afrique. Il ne goûta la volupté qu'entre l'amour et la mort, entre la licence et la religion. Il plaça la littérature entre la prose et la poésie, entre l'acte et la pensée, l'émoi et la raison. Mais, au lieu de trouver son équilibre dans ces contradictions même et de chanter, avec Verlaine, les charmes de l'indécis, l'harmonie de la chanson grise ou, avec Gide, les joies de l'immoralisme, — semblable au viveur fatigué qui se retire au couvent, il se voulut une règle qui l'empêchât de se penser, de prendre la responsabilité de soi.

Pascal, Racine avaient connu cette lassitude d'eux-mêmes, après avoir joué les enfants prodiges, et il n'est pas interdit de trouver de la grandeur dans leur abandon de la gloire littéraire ou scientifique, dans leur humble soumission au Maître qu'ils se donnèrent afin de n'avoir plus à se conduire. On trouverait difficilement pareille grandeur chez l'homme qui, lorsqu'il changea d'attitude, prit surtout pour règle de plaire à ceux qui pouvaient lui ouvrir une belle carrière. Il siérait d'évoquer la *chance* de Barrès. De même que François Mauriac fut lancé par Barrès, celui-ci fut vanté, dès ses premiers essais, par Paul Bourget qui lui consacra de nombreux articles et lui épargna — il en a fait loyalement l'aveu — « ces dix premières années si pénibles, où un jeune écrivain se cherche un public ». Sans doute, on citerait des écrivains impossibles à ranger parmi les bien-pensants et qui surent attirer l'attention d'un aîné, en reçurent le coup d'épaules nécessaire au succès. Mais la curieuse chaîne qui va de Bourget à Mauriac nous incite à penser que c'est surtout l'artiste praticien qui voit s'ouvrir devant lui toutes les portes, s'il consent à rogner un peu son bec et ses ongles afin de servir ses pairs sans se faire craindre d'eux. La littérature a surtout été jusqu'ici un divertissement à l'usage des classes aristocratiques, il est naturel que celles-ci soutiennent celui qui les aide en les amusant, qu'elles mettent à son service leurs journaux, leurs revues, leurs académies, leurs librairies.

Paul Léautaud s'est élevé, dans son *Journal* contre l'opportunisme de Georges Duhamel et de Paul Valéry, — pour ne citer que les plus illustres victimes de sa

clairvoyance. Et, sans doute, n'est-il pas possible de « réussir », dans la « carrière » des lettres comme dans toute autre, sans complaisance à l'égard des puissants. Mais que ne dirait-on de l'opportunisme de Barrès ! N'écarta-t-il pas fort habilement la dédicace du *Martyre de Saint-Sébastien,* que lui offrait son ami d'Annunzio, lorsqu'il sut que l'hagiographe venait d'être condamné à Rome ? Que d'autres faits on pourrait citer ! Ce n'est guère qu'en ses dernières années, lorsqu'il fut assuré de sa gloire, qu'il osa contrarier les mainteneurs du parti dont il s'était fait l'aède, par exemple le jour où il publia le *Jardin sur l'Oronte,* ouvrage dans lequel le libertinage, l'ironie, le dilettantisme de sa jeunesse reprenaient vie après avoir été trop longtemps contrariés. Même en pleine gloire, il lui arriva d'ailleurs de solliciter le coup d'encensoir. « Et vous, un jour, après la guerre, demanda-t-il à Théodore Botrel, est-ce que vous ne pourrez pas me faire une place dans l'une de vos chansons » ? On pense à l'impudent solliciteur d'articles que fut Montherlant.

Se forger une doctrine artificielle quand on craint la dissolution de l'esprit, que l'on redoute les entraînements d'une sensibilité exigeante, que l'on cherche une raison de vivre avouable, il y a là certes une défaite. Mais il arrive que la doctrine s'impose à l'esprit, après avoir été forgée par lui contre lui-même, qu'elle finisse par commander après avoir été la servante. Il n'en fut jamais ainsi chez Barrès dont les idées ne firent jamais corps avec les désirs profonds. Comment ne pas sourire, avec Gide, devant ce « penseur » qui prôna les vertus de l'enracinement alors que, par son père, il appartenait à l'Auvergne et, par sa mère, au Palatinat ? « Auvergne, race méridionale qui grelotte sur ses laves au vent du nord », disait Michelet ; si bien qu'un caricaturiste pourrait définir le dénonceur de « déracinés » comme un Espagnol mâtiné d'Allemand. Comment ne pas sourire aussi devant ce farouche nationaliste qui éprouva le besoin d'unir Léda au cygne de Lohengrin, de rapprocher la Méditerranée des forêts de Scythie, de fondre en lui la barbarie germanique et l'antiquité gréco-latine ?

Il n'y a guère que son goût de l'ordre où je n'aperçois aucune contradiction et qui ait répondu à ses exigences intimes. Comme Nietzsche, et pour les mêmes raisons profondes, Barrès entendit faire régner deux morales, la morale des esclaves et la morale des maîtres. « Ces naïfs sectaires de la libre pensée ne semblent guère comprendre la noblesse des hiérarchies », lit-on dans les *Cahiers.* L'auteur ignorait, sans doute, que ces sectaires rêvent d'une société où le travailleur aurait le pas sur l'oisif, où le prospecteur d'énergies naturelles aurait le pas sur le phraseur, où le mineur de choc recevrait plus d'honneurs et

de biens que l'intermédiaire parasite ; on peut aimer d'autres hiérarchies que celles du passé ; on peut penser que la hiérarchie — qui est harmonie — devient cacophonie lorsqu'elle ne répond plus aux exigences de l'esprit. Mais Barrès n'eût pas compris de tels propos : il ne connaissait d'autre hiérarchie que celle des régimes anciens, bien qu'il souffrît de penser qu'elles n'eussent pas réservé à un artiste de son espèce un rang aussi élevé que celui auquel une république bourgeoise l'avait hissé.

Ce fut par goût de l'ordre autant que par amour du panache — sentiment surtout esthétique chez lui — qu'il chanta les bienfaits de la guerre. « J'ai foi dans les vertus régénératrices du fer et du feu pour les peuples déchus, avilis, résignés à n'avoir plus d'histoire. S'ils meurent de l'opération tant mieux », a-t-il écrit avec la cruauté d'un chirurgien sadique. On sait maintenant où cette foi peut conduire. Né en 1862, Barrès aurait pu vivre durant la seconde guerre mondiale : eût-il chanté *laudes* avec les masochistes de la défaite lorsque la France se mourut par le fer et par le feu nazis ? J'éprouve une gêne insupportable devant les va-t'en-guerre qui, une plume ou un micro à la main, chantent la beauté des combats tout en sachant qu'il ne leur sera jamais commandé de coucher sur la dure ou de se dresser devant le jet impitoyable des mitrailleuses. Et je comprends les poilus de Quatorze qui ne trouvèrent pas de leur goût les propos enflammés du recruteur de héros. Mais « le maître », lui, ne dut pas comprendre ce mot, entendu aux armées par Fernand Vanderem qui le lui rapporta : « Après la guerre, nous irons tout briser boulevard Maillot ».

•

Vanité : j'ai beau écarter ce terme depuis que j'essaye de me définir Barrès, le moment est venu de l'employer. « Libère-moi de vivre par vanité », priait-il souvent, car il se connaissait bien. S'il voulut devenir le Chateaubriand de sa génération, ce fut par désir de paraître, pour donner le change sur sa personnalité de roturier épris de noblesse. S'il voulut concilier en lui Gœthe et Pascal, ce fut parce que ces deux noms symbolisèrent à ses yeux les deux sortes de grandeurs accessibles au clerc. Il n'eut malheureusement pas la culture de l'un, son sérieux, son respect pour le vrai, son culte de la science ; et l'autre, auquel la religion eût dû l'apparenter étroitement, lui répugnait par tout ce qui nous le rend cher, sa souffrance, son tourment : « Les idées de Pascal sont très saines, normales, c'est le christianisme. Ce qui est anormal, c'est sa manière de les exprimer, de les ressentir. C'est trop mêlé de maladie. Cela sent la migraine, la rage de dents ». Une dilettante en talons rouges

ne pouvait accueillir sans dégoût les transes du grand malade devant le silence éternel des espaces infinis. Gide aussi s'est élevé contre la fameuse phrase, mais je préfère son jugement circonstancié, motivé par l'esthétique de la litote, au dédain de l'homme du monde qui se bouche le nez devant la guenille humaine.

Comme tous ceux qui cherchent à tout prix la grandeur, Barrès ne put la rencontrer. « En voilà un ! s'exclama Péguy. Il a tout, l'Académie, l'Etat, la gloire, et il tremble devant n'importe quel morveux de journaliste. Il s'astreint à des besognes qu'on n'imagine pas. Il écrit des quatre pages à des petits imbéciles... » Péguy oubliait que les sots constituent la claque qu'un amateur d'applaudissements ne néglige jamais. J'éprouve une joie maligne à penser que ceux qui portèrent à Barrès les bottes les plus imparables furent, d'une part, l'un des grands prophètes du nationalisme et, de l'autre, un frère en nietzchéisme, en égotisme, en culte du moi. Oui, André Gide a dénoncé le cabotinage de Barrès avec une précision féroce... Et, quand on se représente le dénonciateur tel qu'il apparaît aujourd'hui sur les images de presse ou l'écran, avec sa cape de berger, son galurin aux bords ondulés sous la pattemouille des pluies et le coup de fer du soleil, sa cour de mignons, on ne peut se défendre d'un sourire amer. Que de littérateurs ne peuvent dépasser la condition de l'homme de lettres pour devenir simplement des hommes !

En définitive, je me demande si Barrès fut seulement un véritable écrivain. « Monstrueusement surfait », a noté Gide dans son *Journal,* et l'on ne saurait qu'approuver le lettré qui s'est toujours montré le plus pénétrant des critiques. Son jugement ne rejoint-il pas d'ailleurs celui d'Anatole France ? « Barrès ne savait ni A ni B, déclara celui-ci à Jean-Jacques Brousson. En littérature, il faisait ce que font les barbouilleurs en peinture : il strapassait. Il brouillait les couleurs. Il faisait comme Delacroix qui écrase ses tubes pour dissimuler l'improbité de sa composition ». Accordons à Barrès le titre de journaliste, soit; accordons-lui le titre de polémiste, bien qu'en ce domaine il apparaisse bien petit garçon auprès de Jules Vallès et de Léon Bloy ; mais refusons-lui le titre de philosophe : « Une harmonie sans pensée », disait-il de son œuvre en ses moments de lucidité ; refusons-lui aussi le titre de romancier, car ses romans ne sont que des articles déguisés. Il eût pu être un poète en prose à la manière de Jean-Jacques et de René : « Moi qui ait tant aimé le chant et les couleurs ! » s'est-il exclamé dans ses *cahiers*. Seulement, il ne s'abandonna pas avec assez de confiance à cet amour, il lui préféra souvent des valeurs moins pures ; si bien qu'on ne saurait trouver

dans ses ouvrages l'équivalent des *Rêveries* ou des premiers chapitres des *Mémoires d'outre-tombe.*

Chez un homme aussi fortement attaché à la gloire littéraire, la faiblesse des jugements qu'il porta sur la littérature de son temps étonne. « J'ai deux respects, a-t-il écrit, Déroulède et Mistral »; « deux admirations: Mauras et Mme de Noailles ». Proust lui échappa : « C'est du Paul de Kock délavé », confia-t-il à Aulard. Il garda sur ses tablettes, sans les ouvrir, bien des œuvres de Giraudoux. Il détesta Rimbaud, méprisa Claudel. Quelle différence avec la curiosité insatiable d'un Gide pour les tentatives les plus neuves, l'art le plus déconcertant !

Si j'osais me servir d'un mot dur, en apparence inadéquat, c'est « raté » qu'il me faudrait choisir pour définir Barrès. Au déclin de sa vie, il eut la prescience de son échec, les *Cahiers* en portent témoignage. « Ils disent les lassitudes secrètes, résume Pierre Moreau, certains effrois devant les ténèbres, et cette angoisse d'être sur une mince barque périlleuse emportée par le courant. Mais ils ne vont pas plus loin. La vie religieuse de Barrès demeure inachevée, comme son œuvre ». C'est que ce condottiere en puissance n'osa jamais s'abandonner à sa pente naturelle ; il n'était pas fait pour la vie qu'il avait délibérément choisie. « Il m'est arrivé une singulière aventure, confessa-t-il en un moment de sincérité profonde. Je me suis aperçu que je m'étais imposé une vie que je n'aime pas ».

En un sens, la prédiction de Taine ne s'est pas réalisée. « Ce jeune Monsieur Barrès n'arrivera à rien, écrivit-il à Paul Bourget, car il est sollicité par deux tendances absolument inconciables, le goût de la méditation et le désir de l'action ». Mais si l'on donne au mot « rien » son sens profond, comment ne pas souscrire le jugement du critique ? Durant l'affaire Dreyfus, Lucien Herr souligna nettement la futilité barrésienne : « Tout cela n'est que littérature... Le cœur plein d'amusement et de mépris, vous vous êtes jeté dans l'action, espérant bien qu'à la première approche votre âme bohémienne, délicate, puérile et frivole. connaîtrait la puissance et s'enivrerait de la gloire... La vie est pressante, sérieuse, et nous n'avons le loisir ni de jouer, ni de nous complaire à vos jeux ».

En ce moment où l'homme, après des millénaires d'une vie abandonnée aux forces naturelles, aperçoit la nécessité de s'organiser sur une planète devenue trop petite pour contenir les efforts désordonnés du conquérant et de l'entrepreneur, où la découverte des sources profondes de

l'énergie peut aussi bien servir le malfaiteur que le juste, je me demande ce qui reste de l'une des gloires les plus tapageuses du début de ce siècle. Je vois en Barrès un clerc qui trahit sa fonction pour se soumettre à la discipline exigée par une classe en déclin, un Julien Sorel rendu timide par le respect des convenances et le goût de la bonne renommée, un Borgia de comédie qui consentit à devenir valet. Que voulut-il être ? pourrait-on demander en parodiant le mot célèbre. Tout. Qu'en reste-t-il ? Rien. L'impitoyable Léon Bloy l'a osé dire depuis longtemps : « Il est difficile d'être rien du tout avec plus de perfection ou de profondeur, et de débobiner le néant avec plus de verve et de pétulance ». Barrès demeure un nom pour l'histoire, à cause du rôle que lui fit jouer la classe bourgeoise dans le grand combat entre l'avenir et les forces du passé. Mais la place qu'il occupe dans les manuels de littérature ne fera que diminuer.

JEAN LARNAC.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

CONFIANCE DANS LA PAROLE

Peut-on dire qu'il existe actuellement en France une poésie proprement lyrique au sens où on l'entendait avant 1914, au sens où l'entendent encore les professeurs de littérature et avec eux cette masse d'amateurs que déçoit la production contemporaine ? C'est un lieu commun de dire que « le cœur ne se porte plus », que toute effusion est suspecte. Les connaisseurs, loin de se vouloir émus par un poème ne l'apprécient que dans la mesure où ils le tiennent pour un document, le moment d'une expérience psychologique ou verbale. Je me demande si tout cela n'est pas apparence pure, si la fameuse « terreur dans les lettres » exerce autant de ravages qu'on se plaît à le dire. En regard des exclusives que prononcent tant de critiques, philosophes, affublés d'œillères confessionnelles ou politiques, force est bien de constater que d'Apollinaire à Prévert, en passant par des poètes aussi différents qu'Aragon, Desnos, Gaillard, Supervielle, Voronca, les textes les plus valables de ces quarante dernières années font appel à la sensibilité, voire même à la sentimentalité. En somme, en dépit de toutes les réticences légitimes ou non, notre lyrisme évolue selon la « ligne de cœur » du Romantisme et tout comme le mouvement se démontre en marchant, témoigne de sa confiance dans les possibilités de l'expression. En va-t-il autrement en 1949 ? Je crois quant à moi à une permanence du lyrisme, à l'existence d'une poésie que j'appellerai de « lecture courante » pour la distinguer de la poésie expérimentale, encore qu'elle participe aux recherches en cours. De cette poésie qui pour être accessible à tous suppose le minimum d'initiation je prendrai comme exemple le dernier recueil de Toursky, *La mort est naturelle* (Editions du Filin).

Soulignons dès l'abord, pour ne pas avoir à y revenir, le caractère paradoxal de certaines réussites de Toursky. Leur ton direct, leur transparence, la façon dont ces poèmes sont « bouclés » ne manqueront pas d'irriter les amateurs de quintessence et les maniaques de l'allusion. Ceux-là auront beau jeu à dénoncer chez Toursky une sensibilité à fleur de peau et l'accuseront de facilité. Aussi bien est-ce là le drame pratique du lyrisme français qu'il ne possède plus (ou qu'il ne possède pas encore) d'audience assez large pour que l'on puisse faire état du seul jugement valable, celui d'un public digne de ce nom. Dans les conditions sociales actuelles, nous autres critiques sommes voués à débattre des mérites purement formels d'une œuvre, à en reconstituer maladroitement le processus psychologique, à nous arroger le droit d'en discuter l'idéologie. C'est là tâche hasardeuse et le plus souvent entreprise stérile, mais comment pourrait-il en aller autrement ? Un poème se juge en fonction de son rendement affectif, il est affaire de sensibilité, or notre sensibilité se trouve faussée, ou par le moins émoussée, du fait même que nous lisons trop de poèmes, que nous faisons en quelque sorte profession, ce qui est proprement monstrueux, de goûter la poésie, et que nous partageons, quand bien même nous nous en défendons, la plupart des préjugés d'une caste littéraire dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle n'est pas qualifiée pour apprécier des œuvres qui, en principe, s'adressent à tous. Je mesure moi-même toute mon incapacité à l'effort qu'il me faut faire pour ne pas me défier de mes réactions spontanées de lecteur, de ce premier mouvement dont la sagesse populaire me rappelle fort opportunément que c'est le bon. Je crois qu'il me faut m'en remettre au jugement des esprits sains et non des esprits avertis. Malheur aux esprits avertis ! Devant le poème ils sont en état de défiance, et de quoi, grands dieux ! convient-il d'être averti alors que le seul avertissement digne d'être écouté est précisément le poème ? Lisons ensemble ces trois strophes :

La concierge, triste et bonne,
Décachette à la vapeur
Le courrier monotone
De son immeuble sans cœur.

Jamais d'histoires. L'Amour
Doit ignorer cette rue,
Quarante-six, côté cour.
On a trente ans, on est nue ;

Plus d'enfant, presque pas d'homme,
Et les journaux, cet hiver,
Sont pleins de gens qui s'endorment
En laissant le gaz ouvert.

Je ne crois pas recevables les raisons que d'aucuns ne manqueront pas d'invoquer pour ne pas goûter un texte de cette nature. A supposer même que l'on répudie l'emploi de l'anecdote, il faut bien reconnaître quelle maîtrise préside ici à sa mise en œuvre. Si procédé il y a, du moins est-il efficace. Le poème agit et fonctionne, je ne crois pas qu'on ait le droit d'avoir d'autres exigences et que si l'on invoque Coppée me voici tout prêt à soutenir que l'on peut bien ne pas aimer un tel lyrisme mais que les poèmes de Coppée eux aussi agissent, et par là remplissent leur fonction et par là sont parfaitement valables. J'en dirai tout autant de cette romance de quatre sous dont je n'ai pas honte de goûter l'émotion sans apprêt :

Une maison de cinq étages,
Un terrain vague, des hangars,
Eté comme hiver des nuages,
Un carrefour, deux boulevards.

Si jamais nous nous marions,
Nous ne ferons pas de voyage :
Les trains sont chers, les chemins longs
Notre misère est sans bagages.

Nous resterons au Point-du-jour,
Dans cet hôtel à la semaine
Où les péniches font l'amour
Avec les berges de la Seine.

On me reprochera sans doute d'avoir choisi les deux poèmes les plus faciles de *La mort est naturelle,* je l'ai fait naturellement exprès et n'en disconviens pas mais ce n'est nullement pour fronder les prétendus connaisseurs ou proposer des poèmes susceptibles de figurer dans une anthologie vraiment populaire, c'est surtout parce que ce ton direct me paraît révéler la nature du lyrisme et de la mentalité de Toursky. « *Je vais te parler,* dit-il dans sa préface, *d'un opéra tellement usé qu'il te semblera n'écouter que toi-même, ce que tu ne voulais pas entendre de toi-même.* » J'ai dit autrefois de Toursky, au temps des *Armes prohibées,* qu'il était le poète *dans* la rue (comme on dit en anglais l'homme *dans* la rue et non l'homme *de* la rue, expression qui implique une nuance, et de taille ! toute la différence entre le fait d'être conscient de la réalité concrète et la veulerie ou la banale vulgarité de cœur). Lorsque Toursky nous propose son « opéra usé », antithèse de l'« opéra fabuleux » rimbaldien, lorsqu'il met en œuvre dans ses poèmes

des procédés analogues à ceux des metteurs en scène de cinéma (ses décors urbains, ses éclairages d'aubes maladives évoquent les films de Marc Allégret), lorsqu'il rivalise avec Brauquier dans les poèmes maritimes de *Connais ta liberté* ou même avec Simenon en certaines de ses romances « policières » dont *Irène* demeure le prototype jamais égalé, il est bien entendu qu'il ne rappelle les unanimistes que de façon très extérieure et par quelques tics de style mais il est certain aussi qu'il fait confiance à la seule expérience quotidienne et que s'il recourt à la poésie ce n'est pas pour fuir le monde des hommes mais tout au contraire pour y découvrir des raisons nouvelles d'aimer ses pareils. Je ne crois pas qu'il faille prendre au pied de la lettre certaines affirmations romantiques ou existentialistes qui sont peut-être un peu trop soulignées dans la préface de *La mort est naturelle*. Certes, même dans ses poèmes il lui arrive de se laisser aller à d'assez désolants aveux :

> *Demain sera comme aujourd'hui*
> *le même trou de terre molle*
> *où se débattre avec la nuit,*
> *la boue et la peur aux épaules.*

Mais, dût-on lui reprocher quelques postulats pseudo-métaphysiques au goût du jour comme celui très Rafkien qu'il appelle « l'accusation d'être » (! ?) voire de simples jeux de mots assez prétentieux comme « l'état de légitime démence », il n'en reste pas moins qu'exaltant une condition misérable, faisant entendre « un clairon si déchirant » sa poésie représente la conjonction du plus absolu désespoir et de l'espoir le plus insensé :

> *Ah ! fixe-moi. Le temps*
> *approche de la cendre...*
> *Amour, aveugle-moi*
> *jusqu'à l'autre soleil*

Une telle strophe ne relève d'ailleurs pas plus d'une mystique religieuse que n'implique de profession de foi politique cet autre vœu :

> *crier*
> *à l'homme qu'il est homme*
> *et le restituer*
> *au monde qui l'attend*

Ni chrétien, ni marxiste, Toursky n'est pas davantage un poète de l'amour bien que la plupart de ses poèmes soient adressés à des femmes ou inspirés par elles car la femme n'est jamais pour lui qu'un succédané de l'expérience qu'il attend et s'efforce de susciter, elle fait partie du décor où se meut cet homme toujours seul, au même titre que la cigarette matinale ou une sirène déchirant les brumes du port :

> *Matin, réveille ces mourants*
> *Qui nouent leur cravate et leur vie*

« Entre le solitaire et l'homme seul, il y a un monde », celui des images, mais Toursky, pour autant, ne se veut pas mage, tout au plus magicien. Ce n'est pas une évasion qu'il propose à ses lecteurs mais seulement des poèmes, c'est-à-dire des objets, je dirai presque des objets d'usage courant qui puissent les aider à vivre. Si dans *Les Armes prohibées* il fut metteur en scène et, dans *Ici commence le désert,* virtuose du rythme, il s'attache surtout dans *La mort est naturelle* à la vertu suggestive des mots. Tout comme Guillevic il est à la fois humain et précieux. Il atteint, par la condensation des images à une beauté minérale :

> *Le cheval blessé ne s'arrête*
> *qu'à la limite du sang,*
> *quand la sagesse des pierres*
> *étreint ses nobles naseaux.*
> . . . .
> *N'entrez pas. Le Désert*
> *a ses mots de silice :*
> *une rose de grès*
> *le signe. C'est l'hiver.*

Nous voilà loin, semble-t-il, du poète *dans* la rue ; c'est quelque chose de plus, c'est le poème en vitrine offert aux passants. Ainsi Toursky, dont les préfaces témoignent parfois de trop de complaisance et d'un culte du « moi » assez douteux, parvient à se faire oublier, à retrouver l'objectivité d'une parole aussi commune à tous que le destin qu'elle s'efforce de conjurer. Une œuvre, à certains égards amorale et désespérée, échappe ainsi à l'élégie et au formalisme. Ses qualités esthétiques aboutissent à une morale. L'interprétation toute personnelle du monde qu'elle nous propose s'épanouit en transformation des images quotidiennes. La beauté ici n'est pas un vœu stérile mais une méthode d'humanisation.

LÉON-GABRIEL GROS.

LE POUVOIR DES IMAGES

LE MUTISME DE SEURAT
ET
LA PSYCHOLOGIE DE L'ART

Grâce à un excellent ouvrage, informé, prudent et précis, qui vient de paraître sur Georges Seurat, la figure du peintre de « la grande Jatte », se dessine maintenant avec une force remarquable (1). Ceux qui l'ont connu vers 1890 le comparent tour à tour à un « chef de rayon » et aux monarques assyriens; Degas le nommait « le notaire », à cause du vêtement noir impeccable et de l'attitude cérémonieuse que le jeune artiste, comme Mallarmé et son ami Fénéon, affichait en toute occasion. Il a la froideur des doux, et un romancier naturaliste évoque parmi les traits remarquables de l'école parisienne : « la barbe blanche de Pissarro, le mutisme de Seurat ». Ce silencieux hantait les foires populeuses et les cafés-concerts, d'où il rapportait ses extraordinaires dessins au fusain qui plongent les formes dans la nuit pour n'en recueillir sous une lumière rare, que des masses régulières et immobiles.

Taciturne, secret et même hargneux, Seurat médite un art nouveau qui serait entièrement « dominé » : il ne commence pas une toile, écrira Signac, l'un de ses rares amis et en un sens, son exécuteur testamentaire, « sans en avoir arrêté l'arrangement ». Non seulement il « compose », en dépit des sollicitations impressionnistes à la peinture directe, mais il règle de plus en plus impérieusement la composition selon une théorie abstraite du ton, de la teinte et de la ligne, qui le conduit à « pointiller » de grandes formes schématisées. Il veut donner un fondement « scientifique » à la peinture, il l'a trouvé et il le dissimule, en attendant que l'on proclame son originalité; et il souffre qu'on oublie de le faire ! L'une des obsessions les

(1) John Rewald : *Georges Seurat*, Albin Michel, 1948, traduction française par l'auteur de l'ouvrage paru en anglais à New-York, en 1943 et réédité en 1946.

Ce travail complète les données de « The history of Impressionism », paru à New-York en 1946 (et prochainement publiée en français), et les deux articles du même auteur sur : Félix Fénéon, « Gazette des Beaux-Arts », 1947.

plus curieuses des peintres de ce temps était de formuler pour eux-mêmes le « système » inouï qu'ils présentent, tout en veillant jalousement, comme le fait Cézanne, à ne pas « se laisser chiper sa petite sensation ». Seurat est l'un de ceux qui sont allés et plus loin dans ces préoccupations, peut-être aussi nécessaires qu'enfantines.

Ce qui l'intéressait dans l'art ancien, c'était les « hiératiques », tels que les Egyptiens et les primitifs. Il se réfère à eux, comme avait pu faire Gauguin, qui dénonce, lui aussi, l'abandon impressionniste et l'insuffisance « mentale » de la peinture actuelle, qui ouvre ses tableaux sur un univers silencieux et immémorial. Mais Gauguin a horreur des « petits jeunes chimistes qui accumulent des petits points » ; ce n'est pas en enfermant la couleur pure et les contrastes de Monet dans un rideau serré capable d'immobiliser l'univers dans son papillottement, qu'on s'élèvera à la féerie primitive. A la science méticuleuse, à l'attention obstinée, à l'avarice géniale de Seurat, il oppose dédaigneusement ses barbares et les idoles peintes. C'est ainsi que par rapport à une autre référence, celle de l'art antique, Donatello dressait la « physiognomie » intense de ses statues en face des figures pétrifiées d'Uccello ; le destin intérieur de l'art moderne se jouait dans le conflit de la « magie » selon Gauguin et de la « science », selon Seurat, comme il s'était joué entre le goût des « naturalistes » pour l'intensité de la vie et l'abstraction des « perspecteurs » florentins, sans que la solution puisse jamais correspondre exactement et durablement à l'hypothèse des uns ou des autres. Le mutisme de Seurat et la volubilité fabulatrice de Gauguin peuvent être pour nous les symboles d'un débat perpétuellement ouvert (2).

Dans l'histoire précipitée qui suit immédiatement la mort de Seurat et le départ de Gauguin, les « générations » montent en ligne tous les dix ans. Pour s'en tenir à celle qui a immédiatement succédé aux maîtres de 1885, celle des « Nabis », dont tous les acteurs sont maintenant entrés dans l'histoire, après la mort de Bonnard, de Maillol, de Denis et de K.-X. Roussel, on peut observer qu'elle a, à sa manière, réagi à l'exemple du « scientiste » et du « magicien », mais en intervertissant les termes.

Ses doctrinaires, constructeurs de « systèmes » et fabricateurs de traités, Sérusier et Maurice Denis, sont des bavards nourris et intarissables, et les « muets » sont les peintres qui, comme Bonnard et Vuillard, croient à l'insaisissable, au merveilleux de l'existence, à la féerie inépuisable de la lumière. Ils le soulignent assez en s'adressant aux apparences les plus humbles, à la vie quotidienne, avec ses poussières et sa banalité, la cuisine, la table et le bain. Tous les témoins rappellent combien les deux artistes étaient réservés et silencieux, spectateurs actifs dans l'invisible, mais en même temps, incroyablement gênés, s'il fallait énoncer des principes, ironiques et défiants à l'égard des systèmes comme ils l'étaient à l'égard des servi-

---

(2) En ce qui concerne Gauguin, le récent ouvrage de M. Malingue, Editions d'Art de Monaco, 1948, et la « biographie romancée » de H. Perruchot, *Gauguin*, sa vie ardente et misérable, éd. « Le Sillage », 1948, ont récemment groupé tous les éléments utiles du problème.

tudes de la vie (3). Mais au-delà de l'opposition puissante de Seurat et de Gauguin, ou en-deçà ? Peut-être, Vuillard doit-il précisément l'intérêt de son œuvre au souvenir d'un dogme idéal, dont il s'est peu à peu et infiniment éloigné, sans véritablement le surmonter ; Bonnard manifeste au contraire, l'épanouissement progressif de l'énergie sensible qui transgresse et remet toujours valablement en question les affirmations doctrinales, comme dans la fièvre qui monte et exalte au-delà d'elle-même la réflexion. Car telle est bien la sagesse éclatante du dernier Bonnard : avec l'âge, on n'a pas plus de science que dans l'enthousiasme des premières œuvres, mais l'on sait choisir un point de départ mieux en rapport avec les moyens de *magicien silencieux* qui serait le peintre accompli (4).

●

Le ballet puéril, médiocre ou entraînant, que dansent au sein de la société du xxe siècle, les ambitions entrecroisées des artistes, a trouvé — pour la joie des « amateurs d'âmes » — le chroniqueur le plus sensible et le plus indulgent en Thadée Natanson (5). C'est beaucoup que d'avoir dirigé pendant plus de dix ans une revue d' « avant-garde » où l'on a fait venir Mallarmé et Gauguin, où l'on a « découvert » Maillol, Bonnard et Lautrec, et d'avoir connu tous les artistes au bon moment, un peu avant la célébrité, où peintres et poètes deviennent esclaves de leur nom. Mais ce qui est surtout méritoire et séduisant, c'est cette parfaite réceptivité sans artifice et sans fanatisme, qui permet aujourd'hui, dans son grand âge, à l'ancien directeur de la « Revue Blanche », de faire, comme Proust, la psychologie de ses souvenirs, sans leur substituer le déroulement anonyme de l'histoire. Sur Picasso ou sur Matisse, il a l'air d'ignorer ce que tout le monde sait, parce qu'il les a vus à un moment où personne n'en savait rien ; et de Redon, Vuillard et Bonnard, il raconte et il fait comprendre ce que l'histoire oublie toujours et ce qu'il a précieusement, et même affectueusement retenu. Portraits, esquisses « tentés, dit M. Natanson, par un homme trop conscient d'être distrait et peureux des complications pour ne s'être pas toujours abstenu de mentir, et en a conservé l'habitude ». Et son style même a les raffinements et les maladresses, et, aussi bien, l'originalité (sur fond 1900) qui conviennent à un tel dessein.

On devine l'équilibre de l'ouvrage : de Renoir et Monet au début (Manet, par prétérition, à travers Mallarmé), à Vuillard et Bonnard qui passent et repassent et envahissent toute la fin du livre... parce que Natanson les aimait ; et aussi sa hauteur, sa courbe et ses méandres, sa discrète « psychologie de l'art » par l'image des comportements. Au total, aimable sans agacer, tendre sans fausseté, et, en un sens, irremplaçable.

---

(3) Cl.-Roger Marx, *Vuillard*, Arts et Métiers graphiques, 1948. J. Rewald, *Pierre Bonnard*, « The museum of modern art, 1948, excellent album publié à l'occasion de l'exposition du « Cleveland museum of art » et du musée d'art moderne de New-York.

(4) Ainsi, dans le beau bréviaire « Bonnard », du recueil publié par *E. Tériade*, « Verve », vol. V, nos 17-18, 1947 : couleur de Bonnard.

(5) T. Natanson, *Peints à leur tour*, Albin Michel, éd., 1948.

Ce qu'il dit de Lautrec est probablement ce qu'il faudrait toujours en dire, par exemple : « dans l'œuvre de Lautrec, les narines tiennent une place. Ces narines il les voyait d'en dessous, où sa taille le maintenait. Elles sont tracées avec le soin que Poussin apporte à border de rouge les paupières... » et l'on découpe, entre les feuilles, cette évocation du « geste historique » de Picasso : « Au lieu de chercher comme Bonnard et Millard, ou, comme a fait Lautrec... au lieu de chercher à faire résonner des cordes nouvelles d'un instrument dont on joue depuis des siècles... on pouvait aussi bien le fermer d'un coup, mais qui fit le plus de bruit possible. A condition cependant de tenir en réserve au moins une guitare et dont on sût jouer, quand ce serait parfois sur le bois, ce que les Espagnols font à ravir ».

Ces mémoires retiennent et présentent de bien moindres figures, et sans avoir l'air de trop faire la différence. Quand il y brille quelque illusion, son ingéniosité est encore révélatrice, comme dans le passage où Bonnard, pour son indépendance d'esprit et de manières, et son amour de la nature, est comparé à Spinoza ! Mais enfin, cette mise en place des souvenirs et d'anciens jugements, qui se refuse à outrepasser les bords dansants de la mémoire, ajoute au pittoresque familier aux lecteurs de Vollard, le charme d'un Saint-Simon esthète, amical et amateur du mélange sucre et sel des bonnes cuisines (6).

●

Pour toutes les formes de la guerre, il y a des peintres de bataille. A travers les anecdotes évoquées comme des expériences authentiques, transparaissent les luttes et les violences intérieures, la tragédie de l'art et ses tactiques compliquées. Le second volume de la *Psychologie de l'art* » d'André Malraux se donne précisément pour tâche d'y porter la lumière la plus vive et de les dépister au gîte (7) : dans la présentation magnifique et presque infaillible que l'on sait, il y parvient avec une sûreté de chirurgien, une brutalité de confesseur passionné de son rôle, une hauteur de style, qui font décidément oublier les faiblesses ou les bizarreries qui barraient encore trop de pages du « Musée imaginaire », dans ses plus vigoureux moments.

Sans renoncer au paradoxe initial de ce « musée imaginaire » — selon lequel l'univers des formes n'a pris sa cohésion et dégagé son intensité propre qu'à travers la conscience moderne, dans un immense rassemblement d'images — Malraux le redresse

---

(6) La sécheresse, la facilité, l'agrément mince de cette même époque vue sous son jour officiel, se révèlent bien — mais involontairement sans doute — dans le volume de souvenirs biographiques, souriants, rapides, assez satisfaits de Paul Léon, *Du Palais Royal au Palais Bourbon*. Albin Michel, éd., 1948 : ancien normalien et longtemps directeur des Beaux-Arts, il ne fut d'ailleurs pas un administrateur sans mérite : il rappelle la crue de la Seine, le vol de « La Joconde », le rôle des Monuments Historiques dans la première après-guerre, le « succès » de l'exposition de 1937, etc...

(7) André Malraux, *Psychologie de l'Art*, II, « la création artistique », A. Skira, éd., 1948.

en acceptant comme fait et non plus comme artifice, la vision proprement « œcuménique » de l'art qui s'impose maintenant à nous. Adopter la chronologie commune et suivre les transformations de l'art dans la succession des empires et des révolutions, ce serait accepter implicitement une réduction de la création artistique aux données « objectives » de l'histoire : du fond de son « musée », Malraux l'ignore ou mieux, la ramène à son propre dessein, sauvant et magnifiant d'un seul coup, la discipline la plus neuve et la plus menacée de notre temps : la connaissance de l'art dans l'histoire. L'étude des créations plastiques permet précisément de relier en une bande historique éloquente et liée, les époques et les régions où s'effrite normalement la chronologie : les deux versants de l'empire d'Alexandre, et l'évolution de l'art romain impérial, en Orient, dans les provinces de l'Iran sassanide et de l'Inde, en Occident, dans les pays où les royaumes barbares succèdent à la culture de Rome (8). Ce double moyen âge, asiatique et européen, manifeste dans un incroyable désordre politique, sa profonde unité dans ses conquêtes artistiques et dans sa « vision » ; ce que Malraux nomme l'art de « régression » « dont l'orbe couvre la moitié du monde », n'est pas né d'une impuissance à continuer l'art de la Grèce et de Rome, mais d'un refus de le poursuivre, par une obsession nouvelle et proprement religieuse de l'éternel, qui aboutira ici, à la sculpture du Gandhara et aux sages immobiles du « gréco-bouddhique », là au tourbillon et à la gravité des figures « romanes ». Reprise et invasion délibérée des formes classiques des types apolliniens ou des compositions romaines, métamorphosées en boddhisatvas par un mouvement qui nous porte au centre même de la « création artistique » ; en vertu de cette « grandiose catalepsie qui s'abat sur l'art avec chaque révélation : Christianisme et Bouddhisme, d'abord aveugles, Révolutions qui ne se voient qu'à travers les yeux de leurs adversaires morts ».

Cette clef découverte dans sa simplicité grandiose à l'échelle de l'histoire, il ne reste qu'à l'employer au niveau de la psychologie pour trouver les ressorts certains de la création plastique. La vision commune, cet état neutre des formes, auxquelles il suffirait de se référer pour être fidèle à « la nature », cette vision n'existe pas ; elle n'est que le dépôt de figurations antérieures, désacralisées ou détendues.

Malraux ruine avec une véhémence et une adresse qu'on espère définitives, l'idée que l'artiste part toujours de rien, et que, face à la « nature », l'esprit élabore des signes aussi « naturels » que possible. En fait, on part toujours d'un espace déjà qualifié, les formes succèdent aux formes, les images sont éveillées par les images. Les explications de la biographie ont toujours quelque chose de dérisoire, avec ses miracles de la sponnéité, comme celles du matérialisme, qui prête aux « cadres » de la société un dynamisme inexplicable. Voici une position plus féconde et plus lucide : « Tout artiste de génie — qu'il cherche la solitude, comme Gauguin ou Cézanne, l'apostolat comme

---

(8) Nous permettra-t-on de rappeler que c'est là précisément le problème auquel a été consacrée une précédente chronique : n° 284 (1947), l'Art et l'Orient (p. 669), à propos de l'*Empire du Levant*, de R. Grousset ?

Van Gogh, ou qu'il expose ses toiles sur un éventaire du Rialto comme le Tintoret adolescent — devient, à la manière de tout grand style, un transformateur de la signification du monde, qu'il conquiert en le réduisant à ses formes, comme le philosophe à ses concepts, le physicien à ses lois. Et qu'il conquiert d'abord, non sur le monde même, mais sur *une des dernières formes* qu'il a prise pour lui entre les mains humaines » (9).

Double thème de l'enchaînement et de la transfiguration des formes, qui commande aujourd'hui toute histoire et toute psychologie consciencieuses de l'art. Malraux ne donne pas ses sources, ni ses appuis philosophiques : il ne paie pas ses dettes en détail, envers ceux qui lui ont permis de formuler si heureusement une doctrine qui n'est celle de Malraux que par le sérieux, la beauté et souvent le pathétique de l'expression. Mais cette gravité et cette ampleur capables d'atteindre une vaste audience, soldent généreusement le compte, en libérant enfin les esprits de tant dl fâcheuses synthèses. Quelques retards d'information — depuis 1935, date où s'est approximativement cristallisée la pensée de l'auteur, l'archéologie et l'étude des arts de la Renaissance ont fait des percées nouvelles et parfois importantes —, quelques gauchissements imprévus, n'entament pas une telle somme de trouvailles, d'analyses pénétrantes et d'orientations bien calculées. En multipliant, avec plus de soin que dans les esquisses du « musée imaginaire », les positions possibles de l'art, Malraux tend à concentrer sa démarche dans une sorte de drame à deux temps ; il faut que la suite des œuvres d'art se presse et s'engendre sans fin en une sorte de « karma » vertigineux, pour que le créateur, qui en prend conscience y fasse apparaître le brusque moment de silence et de paix d'un « nivarnah » ou la flambée dionysiaque des instincts. Possession et arrachement qui sont bien la loi de quelques génies, qui ne rendent pas toujours clairement compte, à leur niveau, des travaux plus humbles où s'exerce aussi le don créateur.

Pour l'analyse des maîtres modernes, Greco et Tintoret occupent royalement la place qui est accordée au couple Gandhara-Occident dans la présentation des grands styles (10). Ce sont là des pages admirables, écrites, semble-t-il, pour longtemps. L'essai général qui les précède, sur les cheminements de la découverte et sur la signification du « sujet », leur donne une forte assise et amplifie leur portée. Reprenant une notion utile aux historiens de la miniature, Malraux indique que les nouveautés imprévisibles apparaissent souvent dans des détails marginaux, une figure accessoire dans l'angle d'une composition, une nature morte de Velasquez, un fond de Giotto. Résidu médiocre pour les uns, ou point de départ stupéfiant pour des styles futurs dont la prise de possession attend parfois un siècle. Car il faut que l'attention y prenne appui et déplace l'univers imaginaire

---

(9) Op. cit. p. 160, souligné par l'auteur.

(10) Il est symptomatique que les termes dans lesquels Malraux célèbre la grandeur de Tintoret sont précisément ceux qui permettent à *R. Longhi* dans son « Viatico per cinque secoli di pittura veneziana », à Venise, 1946, de prononcer contre le peintre de la « scuola di San-Rocco », le plus sévère réquisitoire.

pour faire entrer l'objet dans le champ des formes signifiantes : « en face du monde, l'artiste est en face de ce qu'il voit, mais ce qu'il voit, c'est d'abord ce qu'il regarde. Et il ne regarde que ce qui est digne d'être figuré ». Qu'il s'agisse de la « montée au Calvaire » de Tintoret ou des pommes de Cézanne, car ce choix même relève de leur style.

La notion centrale de l'étude des arts redevient donc celle du style, et par là, Malraux entend à la fois le moyen pour l'artiste d'assimiler ce qui le dépasse dans l'univers et le moyen de se dépasser. Aussi, ce traité de la création plastique et de ses exigences, n'est-il guère que la base mélodique d'un discours de l'histoire universelle au sens du xxe siècle, c'est-à-dire de l'homme et de son destin. Il mène souvent au bord de l'éloquence sacrée : jamais peut-être on n'a affirmé avec tant de générosité et de hauteur la nécessité de considérer toute œuvre vraie comme le chiffre d'une somme que nous tenons un instant dans la main : « nous avons appris que si la mort ne contraint pas le génie au silence, ce n'est pas parce qu'il prévaut contre elle en perpétuant son langage initial, mais en imposant un langage sans cesse modifié, parfois oublié, comme un écho qui répondrait aux siècles avec leurs voix successives ; le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible dialogue » (11).

ANDRÉ CHASTEL.

(11) *Id.*, p. 33. Op. cit., p. 160. L'oreille exercée aura reconnu dans ce passage et dans maint autre du même monument, un accent hégélien. Non seulement, l'inclinaison générale de la « psychologie de l'art » postule comme la célèbre « Esthétique » de 1835, « l'identité de contenu » de la religion, l'art et la philosophie et leur nécessité dialectique ; mais — avec l'avance que donne un siècle d'archéologie et d'histoire sans précédent — les articulations majeures et de nombreuses observations de détail, par ex. sur « l'œil gothique », dérivent de Hegel. C'est seulement dans cette perspective que l'on pourrait porter un jugement complet sur l'œuvre de Malraux esthéticien.

PROBLEMES DU CINEMA

VII. - GENÈSE DE LA COULEUR

On dirait que le tumulte entretenu autour de *La Belle Meunière* de M. Pagnol a fait naître un problème. Mais il y a beau temps qu'il se pose, il y a beau temps que le serpent de la tentation a tendu au cinéma la pomme de la couleur ! Le cinéma succombera, il a déjà succombé, n'en doutons point, comme il a déjà succombé à la tentation du relief.

A quoi bon s'insurger contre ce qui est une loi de nature ? On peut mettre en fait, sans aucun héroïsme intellectuel, que demain (ou dans dix ans, c'est tout comme), vous, moi, le public en un mot ne supportera plus les films sans couleur et sans relief, pas plus qu'il ne supporte encore les films muets.

Le seul problème est de savoir comment le cinéma, ayant croqué la pomme, utilisera son nouvel instrument de connaissance et s'il saura en tirer le vocabulaire de son propre langage. Tout le reste, jusqu'à nouvel ordre, n'est que discussions de techniciens et d'industriels. Agfacolor, technicolor, rouxcolor, etc..., tout cela ne m'intéresse pas plus, pour l'art du cinéma, que poudres, huiles, produits synthétiques ou végétaux, pour l'art de la peinture. Ce qui compte, c'est le tableau, et le film. Le procédé mis en vedette par M. Pagnol a des imperfections évidentes, mais ses qualités ne le sont pas moins. Il grandira, si j'ose dire. Car s'il est vrai que, pour diverses raisons techniques, industrielles et commerciales, le cinéma passe moins vite de son âge en noir à son âge en couleurs qu'il n'est passé de son âge muet à son âge parlant, cela ne change rien à l'affaire : il est en train de muer, il muera.

Or, ce qui est remarquable, c'est qu'il mue sans courage. Et cela sans doute est aussi une loi de nature, une fatalité dans le domaine des techniques. Il faut toujours en

revenir à l'exemple des premiers avions qui croient nécessaire d'imiter l'oiseau... On peut dire qu'il n'y a pas de révolution dans les techniques, car une révolution tend toujours à tout détruire et à repartir de zéro. Mais il y a des révolutions dans l'art. D'où l'on déduit une fois de plus que le cinéma est d'abord esclave des techniques avant de se hausser aux libertés de l'art.

Les esclavages s'engendrent les uns les autres : celui de la technique tire après soi nécessairement le conformisme esthétique. Puisque pomme il y a, que croyez-vous que le cinéma induit en tentation va choisir entre les deux pommes, pomme reinette et pomme d'api, dont parle la chanson ? Pomme d'api, fatalement, et bien rouge, d'un rouge vif, d'un rouge « naturel », c'est-à-dire l'esclavage de la nature. Or, l'art est transposition.

On pourrait croire qu'une technique dans son enfance aura des innocences d'enfant, c'est-à-dire des audaces. Il n'en est rien. Quand un enfant commence à marcher, il ne joue pas la facilité, il va de plaie en bosse, héroïquement. Quand un enfant commence à dessiner, il n'imite pas la nature, il la recrée, naïvement. Le cinéma, tributaire de ses techniques, n'est ni héroïque ni naïf : il lui reste à trouver l'enfance de l'art. Il en fut ainsi au début du cinéma sonore, qui s'enchanta d'harmonies imitatives ; il en est ainsi au début du cinéma en couleurs, qui se saoule de flammes rougeoyantes, de pâturages-épinards, de polychromies folkloriques ; il en sera de même, gageons, au début du cinéma en relief.

Ce qu'il faut reprocher à M. Pagnol avec sa *Meunière,* du point de vue de la couleur (laissant de côté le scénario et le dialogue qui sont une autre affaire), c'est d'avoir apporté de l'eau au moulin des complaisances, c'est d'avoir, comme tous ses prédécesseurs ou concurrents, joué la facilité, alors que sa position exceptionnelle et le bruit qui l'accompagnait nous permettaient d'espérer l'audace créatrice.

Prenons-en notre parti : il faudra que le cinéma ait croqué goulûment sa pomme d'api, il faudra qu'il nous ait inondés de chromos et de calendriers des postes, il faudra qu'il nous ait prouvé par A plus B, par vert plus rouge, qu'il est capable de reproduire « fidèlement » les couleurs de la nature, pour que la technique cède enfin la place à l'esprit créateur, à l'art infidèle.

Car le problème sera là. Bien des films en couleurs nous ont tiré l'œil du côté de plusieurs mystères. Nous en avons vu qui imitaient l'imitation, je veux dire qui reproduisaient des tableaux de musée, et nous avons compris

qu'il n'y avait pas de commune mesure entre la nature et sa transposition, car telles toiles fameuses par leur luminosité colorée deviennent ici tristes et ternes, tandis qu'à l'inverse le déjà célèbre film sur Van Gogh, qui est en noir, arrive à nous restituer l'ivresse coloriste du peintre...

Nous en avons vu où le cinéaste truquait la nature pour la rendre plus naturelle, et nous avons compris que ce n'est pas dans la nature qu'il faut mettre le truquage, mais dans l'esprit créateur. Nous en avons vu encore où la caméra, malgré ses efforts désespérés de servitude, commettait des erreurs fécondes, et nous avons compris une fois de plus que l'art n'est pas le produit d'un échec matériel mais du génie de l'esprit créateur.

Le cinéma doit savoir que nous n'attendons pas de lui des tableaux, pas plus que demain nous n'attendrons des statues, pas plus qu'hier nous n'attendions des romans ou des pièces de théâtre. Avec des mots, des sons, des couleurs, des volumes, nous attendons que le cinéma compose son propre langage et *crée* les œuvres où il le parlera librement.

GABRIEL AUDISIO.

SUR UN ESSAI D'ESTHÉTIQUE MUSICALE

Si l'on considère l'Histoire de la Musique depuis la mort de Wagner, on mesure la portée considérable d'une œuvre dont le point culminant nous paraît être « Tristan et Isolde ».

Par un emploi constant du chromatisme, Wagner, avec cet ouvrage, sapait les assises du Système Tonal, à l'affermissement duquel Rameau et J.-S. Bach avaient jadis attaché leur nom.

Les conséquences d'une telle atteinte à l'ordre établi ne manquèrent pas de se faire sentir aussitôt; car, s'il est indispensable à l'Art de se renouveler, la nécessité de maintenir une discipline n'est pas moins impérieuse pour lui : faute de quoi il sombre immédiatement dans le chaos.

Deux attitudes fondamentales se firent jour : l'Ecole Française, celle du « Renouveau », avec Debussy, Fauré, Dukas, puis Ravel et Roussel, tout en maintenant l'armature essentielle de la Tonalité, pensa l'assouplir, l'enrichir par l'incorporation d'éléments empruntés aux modes anciens et exotiques. L'école germanique, elle, entendit pousser plus avant dans la voie ouverte par Wagner : celle du chromatisme. Elle parvint à l'abolition complète de l'ancien système. La nouvelle grammaire de Schönberg codifia d'une manière très stricte l'emploi des douze demitons de la gamme chromatique.

L'influence de chacune des deux tendances fut immense. L'exemple français suscita l'éclosion de nombreuses écoles nationales. De toute part, on entreprit des recherches folkloriques. De grands musiciens étrangers, tels Stravinsky et Bartok, nous donnèrent des œuvres riches en trouvailles mélodiques, harmoniques et rythmiques. De leur côté, Schönberg et ses deux principaux disciples, Alban Berg et Anton Webern, constituèrent un pôle d'attraction pour les jeunes musiciens d'Autriche et d'Allemagne, lassés du post-romantisme des attardés.

Brutalement, le national-socialisme vint interrompre leurs recherches, et l'académisme sévit en maître dans l'Allemagne d'Hitler. L'école de Schönberg connut ainsi une éclipse presque totale.

Pendant ce temps, l'école française poursuivait son développement. Attachée au diatonisme, elle expérimenta la polytonalité (ou superposition de tonalités différentes) et tenta la résurrection de la Modalité. Des œuvres remarquables virent le jour. Mais on s'aperçut vite que les résultats de ces tentatives, pourtant couronnées de réussites individuelles, ne pouvaient donner naissance à une technique possédant les assises logiques et le caractère universel de l'ancien système tonal. Le créateur ne pouvait échapper aux hasards de l'empirisme. Découragés, certains se tournèrent vers le passé, et l'on vit fleurir les « retours à... », et le « néo classicisme ».

Les musiciens de la jeune génération ne purent accepter une telle défaite et ils vinrent à l'enseignement d'un Messiaen, ou s'inspirèrent de l'exemple d'un Jolivet. Ces deux remarquables compositeurs leur parurent conserver à la recherche musicale toute sa dignité et sa fécondité.

Pourtant, les trouvailles harmoniques et rythmiques du premier et l'art « incantatoire » du second épuisèrent rapidement leurs effets, et il s'avéra impossible d'établir, à partir d'eux, les lois d'un âge nouveau de l'art musical.

Aussi, c'est avec enthousiasme que les mieux organisés parmi les jeunes pénétrèrent, à la suite de René Leïbowitz dans l'univers de Schönberg, qui devait à la fois ordonner leurs acquisitions présentes, leur ouvrir des horizons nouveaux et les mettre à l'abri des dangers d'une licence totale.

Un peu partout dans le monde, un mouvement semblable se dessine, et nous voyons en Angleterre, aux Etats-Unis, en Italie, dans les pays d'Europe Centrale, de nombreux musiciens mettre au service de leur sensibilité propre les découvertes de Schönberg.

Ainsi, après une lente évolution, les courants divergents des Ecoles Française et Germanique ont enfin pu se rejoindre.

Cependant, il s'avère peu à peu que la doctrine de Schönberg doit être considérée comme un point de départ, plutôt que comme une solution.

En effet, si les lois du système *dodécaphonique* sont des plus précieuses dans le domaine de l'écriture, elles laissent en suspens bien d'autres problèmes. Nous constatons, par exemple, que Schönberg et ses disciples usent abondamment des « schèmes formels » empruntés au système tonal (sonate, rondo, etc...) et qui n'ont de raison d'être qu'en fonction de celui-ci. D'autre part, le fossé se creuse chaque jour davantage entre le public et ces créateurs : ceux-ci étant taxés d'hermétisme et leurs travaux d'expériences de laboratoires.

Il devient donc évident, pour le jeune compositeur, qu'une nouvelle *grammaire* ne suffit pas pour résoudre les difficultés actuelles. Comme me disait dernièrement l'un des plus fervents, mais aussi des plus conscients de ses adeptes : « Et maintenant, avec tout çà, il va falloir faire de la musique... ». Faire de la musique, cela veut dire conserver à cet art sa *réalité vivante,*

sa vitalité. Cela veut dire maintenir, à travers des aventures audacieuses, l'impérissable beauté d'un visage dont chaque siècle se doit de découvrir une expression nouvelle. La tâche est redoutable. Elle exige de qui veut la tenter une prise de conscience totale des problèmes contemporains, une reconsidération complète des expériences du passé. Le jeune compositeur doit s'interroger sur les fondements même de son art, et tâcher d'en dégager les constantes esthétiques, qui demeureront impératives, quelle que soit la nouveauté du mode d'expression auquel il recourra.

On conçoit donc l'actualité et la portée d'un récent ouvrage d'Esthétique musicale de Boris de Schloezer : « Introduction à Jean-Sébastien Bach ». Pour notre génération de chercheurs, l'éminent critique et philosophe peut être un guide sûr.

Son mérite principal est, ici, d'avoir nettement établi qu'une œuvre d'Art ne peut être définie que par sa Forme. Il ne s'agit nullement, bien entendu, de ces schèmes appelés à tort : forme sonate, forme rondo, forme menuet, etc... qui ne sont que des moules dans lesquels se coule la pensée. La Forme, ou « fonction formelle » est ce principe qui scelle entre eux différents éléments pour les grouper en un Tout cohérent et unique en son espèce. Chaque œuvre est un système *organique,* c'est-à-dire qu'elle possède « sa » Forme, quel que soit le moule utilisé par le compositeur.

La Forme étant considérée comme le rapport du Tout à ses parties, il s'agit de dégager la signification de chacun des différents aspects de l'œuvre musicale : rythmique, harmonique, mélodique. Boris de Schloezer nous propose quelques définitions particulièrement heureuses. Ainsi dit-il du Rythme qu'ils est « la structure d'un système sonore organique conçu sous la catégorie du devenir ».

Après avoir constaté « qu'harmoniser une phrase, c'est expliciter le milieu de son déroulement » — le mot milieu étant pris dans le sens d'organisation particulière des sons : tonalité, modalité, etc... — il conclut que l'aspect harmonique est « la structure d'un système organique sonore considérée dans ses rapports avec le milieu où s'accomplit le système ».

Quant à l'aspect mélodique — la preuve nous étant donnée qu'il n'est pas possible de réduire la mélodie à l'homophonie (succession de sons simples) — nous ne pouvons l'appréhender qu'à la faveur d'une complète assimilation de tous les processus complexes, dans toute leur richesse et leur plénitude.

Nous retiendrons également une excellente définition du Thème qui n'est pas la mélodie, mais seulement « une idée force qui, en s'épanouissant, en réalisant ses énergies latentes, donne naissance au tout ».

Dans la dernière partie de son ouvrage, Boris de Schloezer aborde les problèmes concernant le caractère expressif de la musique, et tente d'atteindre le sens psychologique et le sens rationnel de l'œuvre.

Il constate que les signes expressifs, qu'ils soient extrinsèques — ceux qui sont déterminés par l'organisation de l'espace sonore (tension, détentes, hauteur, etc...) — ou intrinsèques — ceux qui introduisent dans l'œuvre une image stylisée du réel (vocalises de jubilation, discours saccadé suggérant l'exaltation, la passion, etc...), constituent des signes esthétiques. Ils sont donc soumis à la « fonction formelle ». C'est elle qui détermine leur sens.

Détachée de son contexte, l'expression du rire peut nous paraître semblable à celle des larmes : un même rythme brisé est capable de traduire la douleur ou la joie. Ce n'est qu'en vertu de l'ensemble dont il fait partie que le signe acquiert sa valeur exacte.

Les éléments rationnels : poèmes, titres, programmes, sujets, etc..., s'ils nous renseignent utilement sur l'origine de l'œuvre, ne nous sont d'aucun secours si nous voulons en connaître la nature réelle. Examinant, par exemple, le cas de la parole chantée, Boris de Schloezer constate l'absorption du poème par la musique. En effet, ne connaissant pas l'allemand, nous pouvons écouter un « lied » de Schubert chanté dans sa langue originelle sans rien perdre de ce qui constitue sa substance. Une « Mélodie », tout comme un « Air » ou un ensemble vocal, extraits d'un opéra ou d'un oratorio, sont donc des *œuvres musicales* au même titre qu'une sonate, un quatuor, une symphonie. Leur sens n'est pas le sens rationnel du texte littéraire, simple point de départ pour le compositeur, mais bien celui que leur confère leur Forme.

Les signes expressifs étant fonction de cette dernière et les éléments rationnels n'en constituant que le prétexte, il est logique de qualifier la création artistique *d'aventure technique*; aventure dont le héros n'est pas l'auteur en tant qu'homme de la vie courante, mais en tant que créateur ou *homo faber*.

Quant à l'auditeur, s'il veut réellement accéder à l'œuvre, s'il veut recréer pour son propre compte l'aventure du compositeur, il lui faut abandonner l'attitude passive qui consiste à faire de la musique l'occasion de vagues rêveries et associations d'idées. Comprendre la musique, c'est saisir sa Forme, l'aimer c'est vivre le processus de son accomplissement. Une attention constamment concentrée sur son objet peut seule permettre d'atteindre ce but.

Le mérite essentiel de cet ouvrage, c'est, nous le voyons, de nous présenter la Forme comme une manifestation de Vie, un équilibre de rapports.

Or, cet équilibre doit pouvoir *s'imposer* à l'auditeur; et, pour cela, il doit, à mon avis, posséder avant tout une *réalité sonore*.

Trop souvent, ces dernières années, nous avons constaté, à l'audition, la faillite d'œuvres pourtant remarquables à la lecture. Bien des combinaisons ingénieuses nous échappaient, dans la confusion de l'ensemble. Je pense à la grisaille de certaines

pages de Milhaud, où la complexité des superpositions polytonales se trouve encore aggravée par une orchestration touffue et lourde. Bartok lui-même disperse parfois notre attention par l'excessive richesse de son écriture. L'agencement des canons rythmiques de Messiaen ne nous permet pas toujours d'en discerner nettement l'articulation. Et que dire, enfin, des productions de certains jeunes, acquis à la discipline schonbergienne ? Nous avons vu des compositeurs décontenancés, effondrés même devant le résultat auditif de leurs travaux, pourtant savamment échafaudés sur le papier.

C'est qu'il existe des limites au pouvoir de perception et de synthèse de l'auditeur. Connaître ces limites doit être la première préoccupation du musicien. Il lui faut rechercher en lui-même un critère sûr, développer ses facultés d'audition intérieure et soumettre à un contrôle rigoureux ses conceptions les plus hardies. Il apprendra donc à doser et à distribuer judicieusement rythme, harmonie, mélodie, instrumentation, et pourra espérer toucher un vaste auditoire, auquel une formation technique n'est nullement indispensable pour pénétrer le mystère musical.

Il ne faudrait cependant pas inférer de tout ceci que seules seront valables des œuvres s'imposant immédiatement. Il se peut qu'une musique parfaitement conçue paraisse, au premier abord, de par sa nouveauté, déconcertante. Ici entrent en jeu le degré de culture, la capacité d'adaptation de l'auditeur, et surtout son propre instinct de la Forme, qui doit être aussi développé, aussi sûr que celui du compositeur. Des auditions répétées seront nécessaires, ainsi qu'un contact suivi avec la Musique. Pour cela, la radio, le disque constitueront des auxiliaires puissants.

Ainsi, la Musique, manifestation de Vie, participera de plus en plus largement à la Vie. La seule objection que je ferai à Boris de Schloezer, c'est que sa pénétrante analyse du fait musical risque de nous le faire considérer comme un univers clos, protégé par sa nature même de toute influence extérieure.

Pourtant, il est indéniable qu'au cours des siècles, la musique a vu son évolution dirigée par des facteurs qui lui étaient étrangers. Quand le luxe des cours princières de la Renaissance provoqua la naissance du ballet, puis de l'opéra, la musique connut une transformation complète : la monodie accompagnée prit le pas sur l'art complexe des grands polyphonistes. Songeons aussi aux immenses répercussions de l'usage généralisé du piano sur les conceptions des compositeurs depuis le XIX[e] siècle. Et de nos jours, n'est-il pas permis de penser aux horizons nouveaux que la découverte et le perfectionnement des instruments électriques, les ondes Martenot, par exemple, peuvent ouvrir à l'invention créatrice ?

L'existence de l'Art est donc intimement liée à l'ensemble de l'activité humaine. Elle en est le reflet, même involontaire. « L'homo faber » peut se substituer à l'homme de la vie courante, mais il ne peut ignorer ses difficultés. S'il veut voir son œuvre exécutée et publiée, il lui faut bien tenir compte de certaines conditions « économiques » : prix élevé d'un effectif instru-

mental nombreux, exigences de l'éditeur qui désire entreprendre une opération profitable, etc... En un mot, l'artiste est tributaire de la « réalité » sociale et ses productions, parfois à son insu, en sont toujours influencées.

Et si l'on m'oppose ici le vieil argument romantique selon lequel un véritable artiste ignore de telles contingences et doit se retrancher en son art comme en une tour d'ivoire, je répondrai que les musiciens dont je soulignais plus haut les erreurs n'ont, en fait, pas fait autre chose... C'est parce qu'il est contraint à une vie matérielle difficile que le créateur se replie sur lui-même et croit trouver son salut en un univers imaginaire, édifié à l'aide des spéculations les plus subtiles. L'apparente perfection de cet univers le venge d'une société qui n'a prévu pour lui aucune place. Mais le nombre des initiés admis à partager son rêve se réduit tous les jours, et ce rêve lui-même, ne répondant plus à aucune nécessité sensible, devient incommunicable à ceux que ne font pas partie de cette petite équipe de spécialistes pour qui *lire* la musique finit par dispenser de l'*entendre*. Et c'est ainsi que la Musique, peu à peu, devient Silence.

Pour sortir de cette impasse, pour répondre à l'immense besoin d'Art qui se manifeste de toute part, il est indispensable de rendre à la musique sa véritable fonction. Ce n'est qu'en gardant un étroit contact avec l'Humain, en exprimant les aspirations profondes de la société dans laquelle il vit que le musicien fera œuvre féconde.

Et ce n'est que dans ces conditions qu'il pourra mettre pleinement à profit la remarquable leçon de Boris de Schloezer.

A. NIKIPROWETZKY.

L'AGENT DOUBLE

Servir deux maîtres, s'inféoder à deux systèmes, c'est toujours en trahir un ; c'est souvent trahir l'un et l'autre. On ne saurait trop répéter cette banalité ; on ne peut à la fois servir Dieu et Mammon. Banalité certes, mais rudement agaçante si l'on voulait la corner aux oreilles de trop nombreux clercs-hommes de lettres, pseudo-clercs, qu'ils soient d'Académie ou de chapelle. Dans le marché oblique qui prétend honorer Dieu et Mammon, Dieu est toujours le dindon de la farce, Dieu ou les grands principes, ou les vertus cardinales, ou les grues métaphysiques, ou les impératifs de la conscience, ou simplement ce concept de justice qui fait grincer les dents lorsqu'on ose, dans la solitude de la pensée, le dépouiller de ses accoutrements anecdotiques, ceux d'une historicité pour le moins illusoire.

Le dilemme du serviteur titubant entre deux voies définies est de tous les temps. Cependant, certains éléments contingents lui donnent parfois une telle importance qu'il devient comme le visage d'une époque, c'est-à-dire de groupes d'hommes bien-disants qui prétendent refléter leur époque. Ils le prétendent sans le prétendre, collés qu'ils sont au sillon de l'histoire dans ce qu'il révèle d'immédiat : les herbes pourries et les vers souterrains ennemis du soleil.

Je sais bien que le dilemne Dieu ou Mammon peut être contesté s'il s'agit d'entreprises temporelles orientées selon des voies parallèles — prétendûment parallèles — vers le même objet. Est-ce bien sûr ? L'objet n'est jamais identique et le parallélisme d'actions surgies de sources différentes reste à démontrer, ce que personne, à ma connaissance, n'a tenté de faire. Je ne méconnais pas, sur un autre plan, les vertus idéales du syncrétisme, mais ce sédatif de l'esprit par absorption d'un pot-pourri de doctrines n'a de valeur — toute relative au surplus — que si l'action ne s'y mêle point. Je puis, à la lisière d'un courant qui m'entraîne, étendre le bras et cueillir quelques dépouilles arrachées au courant voisin, dont la vitesse et l'orientation sont différentes. Mais je ne puis participer aux deux courses, et le choix, qu'il soit déterminé ou volontaire (querelle de mots) est une contrainte objective.

Il est bien rare qu'une mauvaise conscience — à plus forte raison lorsqu'elle s'identifie à un mal collectif — ne cherche pas un répondant, soit une doctrine, soit un héros. Dans le cas de

l'agent double, le couvert d'une doctrine est mal goûté. Trop exposé aux assauts de la logique et des morales « éternelles », il protège mal l'anxieux et le coupable. Mieux vaut le héros, avec son armure de rêveries, avec son cortège d'actions sublimes que la poésie peut à son gré assortir de prétextes et d'excuses « esthétiques ».

C'est bien là un des signes de l'époque, de la mauvaise conscience de l'époque, de faire du colonel Lawrence, de Lawrence d'Arabie, le parangon d'une activité qui se ramène, en fin de compte, à celle de l'agent double.

Je crois comprendre les nuances qui caractérisent les pensées et les œuvres d'un agent double. Il peut obéir à un vulgaire intérêt, se vendre contre bel argent, sans jamais totalement se livrer. Il peut aussi céder au parfum de l'aventure, cet opium des têtes molles, vouloir conduire une subtile partie d'échecs, tirer les ficelles d'un jeu de marionnettes et s'en délecter dans la solitude du danger. Morose satisfaction d'un manque : ne pouvant être chef au grand jour, imposer sa volonté par les voies tortueuses du complot, de l'espionnage, de la délation et souvent, du mensonge. Il peut enfin, être victime d'une ambition démesurée et, se voulant démiurge, prétendre unifier en lui-même les aspirations de deux systèmes contraires. Dans cette hypothèse, l'ambition n'est qu'un vice solitaire aiguillonné par l'impatience d'étaler publiquement un succès prestigieux, incompréhensible au commun, et par là, auréolé de mystère et d'héroïsme. Une telle situation n'est pas sans analogie avec celle que l'Eglise condamne dans l'orgueil du postulant à la sainteté, s'élevant sur une base d'humilité et de renoncement.

Je passe sur l'innombrable armée du double jeu, recrutée par la peur ou le plat intérêt, et dont la piétaille n'a pu, les circonstances ayant manqué ou le caractère fait défaut, se hausser jusqu'à l'échelon actif de la duplicité.

Faire du colonel Lawrence un chef victorieux, un génie de la politique, un homme héroïquement écartelé entre ses tendances et ses actes — ou la suite imprévisible de ses actes — c'est à quoi s'emploient quelques livres récemment parus. Je le répète, cette glorification littéraire, si elle intéresse peu l'homme simple, c'est-à-dire celui qui croit aux forces invincibles de Dieu, ou du souverain bien et qui ne concède à Mammon qu'une part de son animalité (qui veut faire l'ange fait la bête), par contre, offre aux traitres effectifs et aux traitres en puissance, le merveilleux attrait d'une justification morale. Tous nos petits agents doubles, dans la mesure où ils connaissent le destin de Lawrence, portent son image dans leur cœur, comme celle du héros d'une époque où la duplicité réclame un siège au sein de l'Assemblée des vertus.

Dire que le colonel Lawrence fut un monstre de duplicité, ce n'est pas lui faire injure, c'est constater un fait, car malheureusement pour lui, le héros du désert avait une faiblesse : il écrivait; il voulait être écrivain. Et cette faiblesse le trahit. Je parlerai peu des « Sept Piliers de la Sagesse ». Dans ce livre, il y a au moins trois-quarts de littérature et de la pire, celle qui se veut littérature. Cette broderie de vérités premières,

poétiquement arrangées révèle seulement un esthète à la recherche de l'expression. Exercices, arpèges, virtuosité, mais rien de grand, même dans le progrès de la confession. Le quart du livre est aventures et là, nous sommes sans caution. Pas de témoin, sauf ses compagnons arabes qui n'enverront point au *Times* de lettres de rectification.

Malheureusement, d'autres l'ont trahi et Lawrence n'avait sans doute pas prévu que ses amis, *post mortem*, publieraient sa correspondance. Lettres privées et lettres de service. Un premier choix nous est offert par les *Temps Modernes* (1). La lecture en est pleine d'enseignement, surtout en ce qu'elle infirme, par de nombreux avis et conseils les thèses des « Sept Piliers ». Non que Lawrence renie, noir sur blanc, son arabophilie. Au contraire, il affirme, bien que s'adressant à l'autre partie, sa position de libérateur (?) des Arabes. Mais l'autre partie le tient par des liens antérieurs et plus solides que ceux tissés au contact des féodaux du désert. Il mène de front deux besognes inconciliables et, lorsqu'au moment des traités de paix, l'émir Feiçal, par dessus la tête des Anglais traite avec Clemenceau, Lawrence écrit à Lloyd George : « Le premier témoignage que je donnerai à ma bonne volonté sera d'obéir au Foreign Office et au War Office et de ne plus revoir Feiçal ». Un peu plus tôt, il avouait l'impossibilité de continuer un jeu épuisant et il écrivait : « Mais je me suis efforcé pendant trois ans de penser comme un Arabe, et quand je reviens me heurter aux conventions anglaises, c'est assez pénible et je ne cesse de décider qu'il faut en finir ».

Pratiquement, passe avant tout le service impérial et si le souci qu'il en a semble s'éloigner lorsqu'il rêve d'un grand empire arabe dont il serait le tuteur secret, c'est aussitôt pour le reprendre. Il ne s'agit pas de mettre en doute sa sincérité. Elle est probablement totale dans la sublimation de sa double mission, mais la main droite reprend sans cesse les dons de la main gauche. En 1920, il expose au rédacteur en chef du *Times*, son idée d'un dominion arabe intégré dans l'Empire. Le pétrole n'est pas étranger à ses préoccupations et il pense que les Arabes, pour acquérir leur liberté, seraient disposés à livrer leur pétrole. Comme si la liberté était divisible et comme si l'argent n'était pas aussi bon geôlier de la liberté que les contingents britanniques disposés de Haïffa à Bassorah. Son projet d'Alexandrette est également significatif. Ici, la liberté idéale recule brutalement. Il faut que l'Empire s'installe à Alexandrette, seule place maritime permettant de dominer le Proche Orient et d'assurer la sécurité de l'Egypte et du Canal. Seule place aussi qui permettra de contenir la menace française, car dans la guerre qui fera suite à celle de 14-18, la France, alliée des Russes, sera l'ennemie de la Grande-Bretagne. Tout son plan stratégique, sur lequel il revient, d'ailleurs logique et justifié en grande partie, n'a plus qu'un lointain rapport avec sa mission idéale.

Sa mission est-elle, au surplus, d'une nature si pure qu'on doive, en tout état de cause, la porter à jamais à son actif ? Je ne le pense pas. C'est aux féodaux qu'il accorde son soutien,

---

(1) Numéro de mai 1948.

et le peuple arabe lui-même, dans son indigence et sa servitude, pèse peu dans ses calculs. Car Lawrence calcule, et ce passionné n'est pas dégagé de tout pragmatisme. C'est ce pragmatisme qui vient à chaque instant contrarier les élans nés d'une aventure qui se nourrit d'elle-même, aventure qui permet au héros de s'illusionner dans sa recherche de conciliation des contraires.

Que Lawrence ait eu une conscience malheureuse, il serait naïf d'en douter. Il a souffert du double jeu, parce que sa lucidité lui a permis de voir qu'à la longue, perdant sur les deux tableaux, il se perdait lui-même. Il ne faut pas croire que mon jugement soit incliné en raison du mal incontestable qu'il a, lui et son école, fait à la France. Ces contingences, encore qu'il faille en regretter les conséquences comme s'insérant dans un tableau plus large, sont d'importance toute relative. Ce qu'il faut retenir, c'est que le double jeu de Lawrence n'a, dans le sens de l'histoire, profité à aucun de ses maîtres. Extrême-occidental, fils d'une civilisation hellenico-chrétienne, Lawrence a permis aux clans dirigeants des pays arabes de projeter contre la Croix tout une réserve de haine séculaire qui, jusqu'à son arrivée en Arabie, s'assoupissait et se désagrégeait à l'ombre de l'étendard du Prophète. Il a retardé, peut-être pour un siècle, la véritable libération des peuples arabes. Il a révélé une possibilité de cassure, et par là-même, l'a provoquée. Il n'est pas le seul à avoir ainsi, apprenti sorcier, déchaîné des forces qui se retournent contre l'Occident et, indirectement, contre l'homme, en ce qu'il a d'universel. D'autres chefs militaires français, par leur politique à courte vue de rénovation des traditions musulmanes (et comme par hasard, des pires), ont contribué à lancer à l'assaut de leur pays des forces qui demain, apparaîtront difficiles à contenir dans des limites raisonnables.

Revenons à Lawrence. Comme tout agent double, son service aura été dans l'urgence et non dans le temps. A peu près rien ne subsiste aujourd'hui de son œuvre, dont les séquelles se retournent contre les deux systèmes qu'il prétendait servir. Et cette faillite amoindrira d'année en année le halo d'aventure que propage encore l'écho de son nom. Que restera-t-il de lui ? Un livre romantique déjà suant d'ennui, quelques anecdotes qu'une tradition déclinante n'aura pas eu la force d'intégrer. Si, Lawrence demeurera peut-être dans la mémoire des hommes et selon le jugement des historiens du prochain siècle, comme l'un des fossoyeurs de la grandeur britannique.

A. BLANC-DUFOUR.

LES LIVRES

LA POESIE

FUREUR ET MYSTERE, par René Char (*Gallimard*).

Départs à l'aube, marche dans les chemins luisants encore de ces ornières pleines de l'eau de la pluie où l'enfant de Charleville voyait des cirques et de juments, recherches à travers les feuilles ou dans la solitude des landes, découverte des traces du gibier, devenant mieux cernées et plus lumineuses au plein jour du ciel sans nuages, images multipliées, miroitantes de soleil et de force, et tenir enfin, parmi toutes les proies possibles, fugaces, celle d'entre toutes la plus vaste, que les hommes ne se lassent pas de quêter mais que peu d'entre eux ont tenue, ainsi, à midi, à cette heure éclatante de sa course, le chasseur que j'imagine, non pas seulement avec sa carnassière gonflée, mais avec la gloire de son message.

Que de pistes en poésie ! Que de gibiers divers, faciles ou difficiles, toujours tentants ! Pourtant, ceux qui les forcent savent bien qu'il n'est qu'une proie, et que c'est sa chair qui donne les grands pouvoirs, le suprême ajustement. Même au soir venu, il est beaucoup de chasseurs sans message.

Après la publication, en 1945 (J. Corti, éd.) du *Marteau sans Maître,* réunissant la plupart des poèmes de René Char, de 1927 à 1935, voici *Fureur et Mystère,* qui groupe tous les volumes parus de 1938 à 1948. Vingt ans de chasse. Pour nous, lecteur, il n'est pas question uniquement de retrouver dans ces pages le rêve prodigieux d'*Artine,* ou la beauté, en quelque sorte sauvage et d'un ton inégalé des proses du *Poème Pulvérisé*; de confirmer qu'ainsi que *Calligrammes,* sont le livre de la guerre de 1914, les *Feuillets d'Hypnos* sont décidément celui de 1940-45, le seul. Ce qui nous frappe, devant l'œuvre du poète, c'est, par cette occasion qui constitue d'abord une espèce d'évidence matérielle, l'*importance* de cet œuvre. Il est midi. La proie nous est livrée, qui nourrira les hommes qui viendront après nous.

Au même âge — ou presque — que Rimbaud, René Char apporta son élan poétique, sa fureur, au mouvement surréaliste. Puis, tout seul, de son pas de paysan et de sourcier, sans reniements, sans volte-faces, sans zig-zags, mais sans s'engager, sans

s'enregimenter, il a marché sur un chemin dont aux buissons fleurissaient des merveilles, toujours au plus droit et au plus lumineux. Un des écrivains les plus libres de notre temps. Et c'est la liberté d'abord qui illumine aujourd'hui sa forme, sa haute stature d'homme et de poète. Il ne nous apparaît pas grand, au détour d'un champ de lavande ou à la lecture de ses feuillets. Il *est* grand. Il vaut ce que la liberté et la loyauté n'ont jamais cessé d'offrir aux êtres qui vivent. Et pourtant, nous vivons en un temps où semble se généraliser que ceux qui écrivent portent des écrans, les agitent, les disposent, les placent un peu partout, pour nous empêcher de voir, pour nous faire accepter sans voir. Char, lui, ne fait pas d'ombre. Il est dressé dans un ciel sans rayures, avec son regard de chasseur. S'il se penche — à chaque œuvre il se penche — c'est pour toucher les hommes, les plantes et les animaux, pour leur donner la main. Autrement il est debout, tout droit, les yeux vers les sommets du Luberon battus des vents. « *Ne te courbe que pour aimer* » (*Poème Pulvérisé,* page 230).

Certes, René Char tient encore le flambeau intraitable de Rimbaud, dont la voix ne l'a jamais quitté. Les roseaux de L'Isle-sur-Sorgue lui ont donné les mêmes mirages inapprivoisés que les talus de Charleville, les moulins aux roues d'herbes que la maison du général. Mais il clame à présent que Rimbaud a bien fait de partir, « d'atteindre sa cible en la faisant éclater » car « on ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain ». Le « temps des assassins » de Rimbaud est, hélas, venu, à la lettre. Et si Rimbaud était inhumain (« ce sans-cœur de Rimbaud » signait-il ses lettres), Char est le camarade de tous les hommes, notre camarade. Il ne peut pas être du côté des « affûteurs de guillotine ». Il sait que, lorsqu'on marche au milieu de la rue, il y a « des salauds, à gauche et à droite, sur les trotoirs, qui vous tirent dessus des deux côtés ». Il sait que nous sommes au temps où l'on peut prendre un homme et, sans l'entendre, le mettre devant un mur. Mais c'est l'autre côté qu'il nous montre, le côté de la campagne et du soleil. Parce qu'il croit à l'homme. Il ne l'abandonne pas. Il tresse pour lui les guirlandes de la bonté et de l'amitié, à placer sous nos portiques futurs. Contre la violence et l'occultation, il mise sur les seules chances, et il nous révèle qu'on ne peut pas y perdre. Voilà pourquoi, lorsqu'il s'adresse à Rimbaud, il dit : « nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi ». Ainsi, il nous est encore « loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps » et de mettre le point final à notre *Saison en Enfer.*

Il est midi. Le plein jour éclaire l'importance de l'œuvre. Capturée dans ces paysages du Vaucluse, de tiges et d'eaux, la proie nous est offerte, elle porte les plus vives couleurs, elle a les formes les plus belles. Et sa chair, ce ne sont pas des mots. A nous de la partager, et de savoir prendre, à travers les pages d'un grand poète, la main fraternelle de Char.

PIERRE GUERRE.

CE DESERT, par Louis Emié (*Editions Iles de Lérins*).

« Ne parle pas mystérieusement d'un mystère », disait Gœthe (dans *La Fille naturelle*) et c'est là peut-être le plus mystérieux Art poétique qu'il nous soit donné de méditer. Mais ce conseil vaut aussi pour le critique, et je voudrais pouvoir le suivre à propos des quinze poèmes de Louis Emié qui, sous le titre *Ce Désert* (c'est par ces mots également que s'ouvre chaque poème) élèvent à la Solitude une stèle que je pressens inaltérable.

Louis Emié, nous le savons tous, est un poète *inspiré.* J'ai vu naître un à un, depuis des années, ses poèmes ; j'ai connu leurs formes successives, le travail qui, pour les mettre à jour et leur donner une voix, se tient le plus près possible de l'ombre et du silence. Je sais donc que la part de l'inspiration est chez eux toute puissante. Leur naissance est naturelle : conçus depuis sans doute les temps immémoriaux d'avant la «personne » ; portés par le poète dans toute sa vie, et charnellement, comme dans le phénomène de la maternité ; détachés de lui selon une loi biologique encore inconnue — ils lui sont presque toujours suggérés avant qu'il prenne pleinement conscience d'eux. C'est ainsi que Louis Emié peut écrire en quelques heures des poèmes, longs et parfaits, sans reprendre souffle, épuisé ensuite par la Visitation du Dieu. (Récemment, par exemple, « Le Doigt de Sang »).

Ce serait donc une écriture automatique, que cette soumission à la dictée intérieure, dans le premier jet du poème ? Sans doute ; mais cette effusion, bien loin de ne trouver sur son passage que des débris informes, comme ce fut souvent le cas pour les surréalistes — rencontre ici les terres de la plus haute culture : celle de l'âme.

Louis Emié a travaillé son métier poétique comme un athlète, un artisan, un musicien. La composition musicale à laquelle il s'était attaché dans sa jeunesse lui avait laissé une méthode de travail, des scrupules précis, des recherches qu'on retrouve dans la composition de ses poèmes.

Valéry disait souvent qu'on devait apprendre un poème comme un morceau de piano, et que c'était une des façons de savoir si tel poème avait les reins solides. On peut ainsi travailler ceux de Louis Emié sur tous les plans : timbres, rythmes, hauteur de sons, allitérations, rimes, résonances, différentes instrumentations, variétés vocales, *valeur des pauses.* De cette analyse, le poème sort enrichi : il se prouve en quelque sorte infaillible par sa forme, mais insaisissable toujours par son essence. « Seul est spirituel ce qui façonne sa propre forme », écrivait Oscar Wilde. Le « désert » de Louis Emié est une croissance, plus encore qu'un reflet et un écho, de nos propres rêves. De ce lieu mouvant et altéré, innombrable et fulgurant, l'homme contemple, devine et invente son unité perdue, sa divinité sans partage, sa survivance et sa résurrection. C'est donc la voix même de la nostalgie mais murmurant, en même temps qu'à soi-même, au visage de son intarissable amour, le dialogue blessé, douloureux, extasié, retenu, qu'elle ne prolonge ainsi que pour survivre à ce qui les détruit l'un dans l'autre.

Destinés l'un à l'autre à cette ressemblance
Que ce corps sans visage avait cru désunir,
Nous délivrerons-nous dans une autre existence
De celle qui voulait de nous deux nous bannir ?

— Mais je n'ai respiré ce souffle qui nous porte
Que pour rejoindre ailleurs, lorsque j'ai peur de moi,
La route sans saison du grand désert d'eau morte
Dont la nuit qu'il défend ne me perd qu'avec toi...

Cette « autre existence » quand on lit de tels vers, dans l'étonnement de la beauté, *elle est là ;* un poème élaboré soudain rejoint l'universel. Nous n'avons pas à envier ceux qui ont reconnu la poésie sous des traits devenus célèbres, nous qui regardons naître et s'élever en nous l'œuvre d'un Joe Bousquet, d'un Louis Emié... Le miracle est de le savoir.

YANETTE DELÉTANG-TARDIF.

●

HOSTIES NOIRES, par LÉOPOLD SEDAR SENGHOR (*Ed. du Seuil*).

En lisant les poèmes de Senghor, on mesure tout ce qu'un homme doit à son sang. Il y a une hérédité poétique qui n'a probablement rien à voir avec la culture, la littérature ou la civilisation. Quand le chant atteint à une telle certitude d'évidence, quand il est porté par un souffle aussi naturel, c'est qu'il jaillit de ces profondeurs millénaires où la sensibilité individuelle cède le pas à l'expérience onirique de tout un peuple.

La fidélité totale du poète à la nature de sa race lui a permis de retrouver, au delà de son éducation européenne, le rythme fondamental des chants et des danses de son pays. Senghor écrit en français, mais il sent, mais il s'exprime avec le langage de ses frères noirs.

Certains pourront se laisser abuser par l'allure de versets de ces longues phrases profondément architecturées, et se souvenir un peu vite que ce poète d'Afrique est chrétien. Ils lui chercheront de faciles parentés littéraires. La poésie de Senghor n'a rien à voir, en vérité, avec la rhétorique d'un Claudel chez qui le plagiat, voire le pillage systématique des Deux Testaments tient souvent lieu de lyrisme. Le style de Claudel est celui d'un voleur. Le style de Senghor a la vivacité, l'ondoiement, la santé d'une conscience natale. Et l'on sent que chacun de ces poèmes pourrait être dit ou chanté sur le rythme des tam-tams, au cœur des lourdes forêts africaines.

Cette fidélité à la terre qui l'a vu naître, Senghor ne l'apporte pas seulement dans sa manière d'écrire. Elle possède aussi son cœur et lui inspire les accents les plus chaleureux. Avec un sentiment aigu de la fraternité, il dédie ces nouveaux chants à ses camarades sénégalais enrôlés dans les armées françaises au nom de la civilisation, à ces *Hosties Noires* dont nos maîtres firent toujours sans vergogne une large consommation.

« *qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère*
d'armes, votre frère de sang,
« *vous, tirailleurs sénégalais, mes frères noirs*
à la main chaude, couchés sous la
glace et la mort. »

J'eusse préféré, peut-être, que Senghor ne se contentât point de faire le départ entre la France « des traîtres et des imbéciles » et le pays qui a donné la liberté aux esclaves. Tel qu'il est, cependant, avec ses accents de tendresse la plus humaine, avec ses cris de colère et d'espoir, ce beau livre nous ouvre le cœur de Léopold Sedar Senghor, homme libre, qui a choisi de lutter pour l'émancipation et le bonheur de ses frères de sang, et pour lui, cette émancipation et ce bonheur ne se séparent pas d'un socialisme universel.

L. D.

●

HORIZONS INTERDITS, par Denys-Paul Bouloc (*Ed. du Myrte*).

Voici, assurément, le meilleur livre de ce jeune poète dont les démarches retiennent depuis longtemps la sympathie. Bouloc a dépouillé son style, clarifié sa phrase, abandonné au magasin des accessoires une fausse imagerie qui risquait de nous dérober son visage.

Dans ce livre, plus près de l'autobiographie rêvée que du roman, et peut-être en raison de ce caractère autobiographique, il atteint à l'émouvante simplicité de la confidence, qui n'est confidence que parce que chuchotée, mais dont les résonances sont d'une nature bien plus universelle.

« Etude de la sincérité » nous dit la prière d'insérer. Pour moi, plus simplement, j'y verrais le cheminement difficile d'un homme qui ne veut rien tant que le bonheur, et qui le trouvera le jour où il aura la force de reprendre à ses rêves ce qui ne leur appartient pas ; le jour où il saura enfin incarner sa propre vie dans une créature de ce monde, dont c'est tout le prestige d'être celle qui l'aime.

J'ai dit combien le style souple, feutré, délicat marquait un progrès éclatant sur les précédents ouvrages de Denys-Paul Bouloc. Mais le propre de ces phrases nuageuses est de trahir sans cesse une mélancolie passionnée, une fièvre pleine de pudeur qui trouvera son apaisement et sa justification dans un admirable amour. Cette histoire — et c'est, je veux le croire, un peu celle du poète — est la légende d'un cœur pur.

L. D.

•

POETES D'EXPRESSION FRANÇAISE, par L.-G. DAMAS (*Editions du Seuil*).

En nous donnant cette vue d'ensemble sur le mouvement poétique d'expression française outre-mer, L.-G. Damas n'a pas eu de plus haute ambition que de restituer à la culture française un patrimoine singulièrement somptueux que nos officiels voulurent trop longtemps ignorer. Depuis cinquante ans, face à une littérature d'importation, d'un exotisme fallacieux et futile, les écrivains de couleur, originaires de nos colonies, ont élaboré leur propre littérature et exprimé dans notre langue des choses qui n'appartiennent qu'à eux-mêmes. Cette conquête de la langue et de la culture européenne peut être considérée comme la première étape d'une libération générale qui concerne tous les peuples coloniaux.

Du Parnasse au Surréalisme, L.-G. Damas nous fait assister à l'évolution des poètes d'expression française, évolution qui trouve son épanouissement avec des écrivains comme Etienne Léro et Aimé Césaire.

Outre ses mérites qu'on pourrait dire politiques, cette anthologie aura donc celui de nous avoir fait connaître, à côté de poètes déjà célèbres comme L.-S. Senghor, René Maran ou Makhali Phal, quelques-uns des représentants les plus remarquables, quoique ignorés, de la littérature coloniale indigène. Tel, par exemple, Gilbert Gratiant de Fort-de-France, dont les poèmes, violents et savoureux tour à tour, n'ont qu'un seul tort : celui de n'avoir jamais paru en recueil.

Merci au poète noir Léon Damas d'avoir convié ses camarades à ce rendez-vous de la poésie fraternelle.

L. D.

ESSAIS ET VARIETES

LES POEMES HOMERIQUES ET L'HISTOIRE GRECQUE.

I. Homère de Chios et les routes de l'étain, par EMILE MIREAUX (*Albin Michel*).

M. Emile Mireaux a publié il y a quelques mois le premier volume d'une étude sur Homère, qui a tout de suite éveillé dans le public un vif intérêt, et, chez les philologues spécialisés, quelque stupeur. Un mérite que l'on doit reconnaître à cet ouvrage, quelque position qu'on prenne vis-à-vis des thèses qui s'y trouvent présentées, c'est d'avoir tenté, plus systématiquement qu'on ne le fait en général, d'expliquer Homère par rapport à un certain milieu historique, à des faits politiques, à des besoins économiques. Tout en se défendant d'un déterminisme qui voudrait fonder l'histoire entièrement sur l'économie, et qui nierait l'action propre des grands génies et des caractères vigoureux, on se propose de rendre compte de la politique des cités grecques les plus puissantes, à la fin du VIIIe siècle avant J.-C., de Corinthe et de Chalcis notamment, cités métallurgiques, par leurs besoins en métaux, et surtout en étain. Parties à la recherche de l'étain vers l'Ouest et vers l'Est à la fois, elles auraient, des deux côtés, fondé les établissements qui donnèrent actualité et vogue tant au poème du retour d'Ulysse, par les navigations vers la Grande-Grèce et la Sicile, qu'au poème de la Colère d'Achille, par les luttes pour la possession indispensable des Dardanelles et du Bosphore.

Mais s'il est tentant de faire naître l'*Odyssée* en un temps de grandes explorations colonisatrices, comment admettre que Chalcis, la cité des forgerons où l'on adorait les Cyclopes comme les démons civilisateurs par excellence, comme les artisans divins du feu et du métal, ait pu favoriser directement l'éclosion d'un poème où Polyphème et ses compagnons sont montrés sous l'aspect de monstres cruels, qui ignorent tout de l'organisation policée, municipale, par où se traduisait politiquement dès ces temps-là l'idéal hellénique, et qui incarnent, explicitement, la barbarie ? Si M. Mireaux a trouvé satisfaisant de pouvoir rattacher la diffusion de l'*Odyssée* à un groupe de cités dont faisait partie Corinthe, c'est qu'à l'époque classique, dans la tragédie attique, Ulysse apparaît fréquemment comme le symbole vivant des intérêts corinthiens. Mais pour devenir essentiellement Corinthien, Ulysse, ne l'oublions pas, avait cessé d'être le fils de Laërte : il était devenu le fils de Sisyphe, et cette injurieuse modification de sa généalogie, qui insiste sur l'aspect malhonnête de ses ruses, correspond à un état des légendes tout différent de celui qu'atteste l'*Odyssée*. M. Mireaux interprète l'épisode phéacien comme une célébration des qualités nautiques et de l'obligeance des colons corinthiens de Corcyre, héritiers des Phéaciens mythiques. C'est ne point tenir assez de compte de

la punition finale infligée aux Phéaciens par Poseidon pour avoir reconduit Ulysse : ils sont si durement frappés qu'ils décident de ne plus reconduire personne, ce qui signifie nettement que les habitants de l'île phéacienne, au temps d'Homère, étaient fort inhospitaliers ; et l'on peut gager que l'*Odyssée* résonne ici comme un sarcasme à l'égard de ces Corinthiens de Corcyre dont la mauvaise réputation durait encore au temps de Thucydide. Si l'*Odyssée* est née vers la fin du VIII[e] siècle, comme le pense M. Mireaux, il convient de se rappeler que dès lors, les débuts de la guerre lélantine divisaient tout le monde grec en deux camps : dans l'un se trouvaient Corinthe et Chalcis, dans l'autre, Milet, et c'est du côté anticorinthien, antichalcidien, qu'il convenait de situer l'éclosion du poème.

Certes, M. Mireaux n'a point méconnu que Milet ait joué un rôle : la présence de Nestor dans les deux épopées est trop significative pour qu'on puisse nier chez Homère l'intention de plaire aux Néléides milésiens. Mais prêter sans aucune preuve à Milet des entreprises coloniales en Occident (voire une entreprise aussi énorme que le transfert des Etrusques depuis l'Asie Mineure jusqu'en Italie), prêter tout aussi gratuitement, d'autre part, aux Corinthiens, un rôle civilisateur sur les bords de la mer de Marmara, et vers l'Est, dans le Pont-Euxin, c'est assez avouer, par la symétrie dans la conjecture, combien l'histoire se prête peu à la solution qu'on nous propose, pour le problème philologique de la naissance et du développement de l'épopée. Cette solution consiste à imaginer qu'un peu avant l'an 700, un poète (on l'appellerait Homère de Chios) aurait composé un *Courroux d'Achille* et un *Retour d'Ulysse* (beaucoup plus courts que l'*Iliade* et l'*Odyssée* définitive : on nous indique le détail des éliminations jugées nécessaires, et qui sont arbitraires et subjectives comme la plupart des tentatives de ce genre), pour répondre aux préoccupations du public, alors dominées par un double mouvement d'expansion coloniale vers l'Ouest et vers l'Est ; notre *Iliade* et notre Odyssée amplifiées seraient d'un autre Homère, dont on nous parlera davantage dans le second volume, et qui aurait vécu une centaine d'années plus tard. C'est faire violence aux faits que de vouloir ainsi rattacher la naissance des deux poèmes à des circonstances identiques : dans l'*Iliade,* ce qui frappe d'abord, c'est l'esprit d'union de l'hellénisme (Doriens exclus) contre le barbare, tandis que l'*Odyssée* attentivement examinée dénonce tant d'âpres rivalités déjà.

Quant à nier qu'il y ait eu des poèmes épiques avant l'*Iliade* et l'*Odyssée,* c'est oublier les citations d'épopées que l'*Iliade* même multiplie (Méléagre, Tydée, Epéiens et Pyliens). La guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? M. Mireaux s'emploie ingénieusement à prouver que non. Peu importe au point de vue littéraire : ce qui est sûr, c'est que bien avant Homère, et pendant de longues générations, on a chanté la guerre de Troie ; si bien que la démonstration manque son but, qui était de faire apparaître cette guerre comme une transposition de faits récents dans un passé imaginaire : légende ou histoire, il s'agit de traditions fort anciennes. La preuve, c'est M. Mireaux lui-même qui, ailleurs, nous la rappelle : il n'est pas besoin, pour le poète, de présenter longuement ses personnages, ni d'introduire l'action en détaillant les circonstances, car tout le monde comprend, dès ses premiers mots, à quel moment son récit se place dans un enchaînement

d'épisodes depuis longtemps codifié. Et l'on s'étonne de l'aisance avec laquelle M. Mireaux fait fi des données linguistiques, les plus sûres dont nous disposions pour l'étude de ces difficiles problèmes : la présence, dans nos textes, de formes arcado-cypriotes prouve bien, quoi qu'il en dise, que le genre épique remonte jusqu'aux temps achéens, jusqu'au deuxième millénaire avant J. C., et la métrique de l'épopée, si gênante pour la langue grecque, est d'invention sans doute pré-hellénique. Il ne conteste pas, à vrai dire, l'existence d'une littérature antérieure à Homère ; mais il assure que cette littérature fut purement hymnologique et religieuse, nullement épique : et cette affirmation ne repose guère que sur les hypothèses mêmes qu'elle se propose d'étayer. Certes, Homère s'est inspiré de certaines traditions religieuses, mais il est avant tout l'héritier d'une tradition épique de plusieurs siècles, et le gros effort tenté par M. Mireaux pour détruire l'idée unanimement admise aujourd'hui, selon laquelle la poésie homérique est un aboutissement autant qu'un point de départ, semble aussi peu persuasif que possible.

Ce qui a le plus violemment surpris dans cet ouvrage, et à quoi l'auteur paraît tenir le plus, c'est un essai pour déceler, sous l'enveloppe des deux poèmes ainsi dépouillés de tous antécédents épiques, deux rites déguisés en aventures de guerre ou de mer : l'*Iliade*, ce serait l'imitation de la mort d'un dieu, le dieu étant Achille, et l'imitateur, Patrocle ; Ulysse quittant les Phéaciens, c'est l'expulsion du bouc émissaire. Etant personnellement de ceux qui croient que beaucoup d'épisodes homériques ont une origine religieuse, que beaucoup de héros homériques sont d'anciens dieux, qu'on a eu raison de souligner l'action sacerdotale dans la formation et la diffusion de beaucoup de légendes épiques, que les voyages d'Ulysse ont peut-être à l'origine une significatoin symbolique, je n'en regrette que plus vivement le discrédit que risquent de jeter sur les recherches de cet ordre, si nécessaires, deux hypothèses qui restent, il faut le dire, malgré les vastes lectures de leur auteur, des plus fragiles et des plus aventureuses. L'histoire religieuse a très mauvaise réputation parmi les érudits : depuis l'époque révolue où elle retrouvait si facilement dans toutes les légendes de la Grèce un symbolisme solaire ou atmosphérique auquel personne ne croit plus, on la dit capable de démontrer n'importe quoi, et on se défie d'elle, même lorsqu'elle multiplie (ce qui n'est pas le cas ici) les preuves les plus sûres. L'argumentation de M. Mireaux ne fera, je le crains, que renforcer ce scepticisme général.

Sans pouvoir souscrire, par conséquent, aux thèses proposées, on félicitera l'auteur pour la ferveur enthousiaste avec laquelle il a exploré son immense sujet, pour l'amour sincère qu'il porte aux poèmes homériques, pour son effort considérable de documentation, et enfin, pour cette belle audace de s'être adressé au grand public sur un pareil sujet, dans les temps les plus défavorables à la culture antique comme à toute culture digne de ce nom, attestant ainsi combien Homère est toujours vivant.

FERNAND ROBERT.

L'EVEIL DE L'AFRIQUE NOIRE, par E. Mounier (*Ed. du Seuil*).

E. Mounier n'a pas fait en Afrique Noire (Afrique Occidentale Française, Libéria, Cameroun) une simple tournée de conférencier distingué et curieux d'exotisme. Il est allé à la découverte de l'Afrique et des Noirs avec toute sa bonne volonté et toute sa sympathie, avec son honnêteté d'intellectuel qui se pose des problèmes et cherche des solutions. Il a voulu voir, au delà des polémiques et des lieux communs, cet éveil de tout un peuple qui met « le premier pas dans l'histoire universelle ».

E. Mounier a rassemblé dans un petit livre ses observations et ses réflexions, ses suggestions, aussi. Les éléments en avaient d'abord été publiés dans divers journaux ou revues : La route noire », dans la revue *Esprit,* « Lettre à un ami africain », dans la revue *Présence Africaine* et « Problèmes d'Afrique », dans le journal *Combat.* C'est assez dire que l'auteur ne songeait pas à « faire la leçon » aux « vieux connaisseurs de l'Afrique », simplement à donner ses notes de voyage. Mais, parce que ces notes constituent un témoignage d'amitié pour les Noirs, un avis sans parti-pris et lucide pour les Blancs responsables, l'auteur fut poussé à les réunir sous une forme « moins éphémère ». Nous ne serons pas le dernier à souhaiter qu'elles aident, à leur place, à la juste connaissance de la véritable Afrique.

Le matin même de son arrivée, E. Mounier ouvre sa fenêtre sur le monde noir, il s'ouvre aux réflexions qui surgissent toutes seules pour des yeux tout neufs. Les femmes noires « ruisselantes de couleurs et de bijoux » ; le pépiement ouolof « qui annonce ici le matin, comme ailleurs le chant des oiseaux » ; la foule qui coule dans les rues de ce « pas glissant, élastique, où se mêlent en proportions diverses une hâte jeune et on ne sait quelle nonchalance ». Décor ! et l'auteur découvre vite, au delà, une autre vérité ; la présence de « cette tumeur puante, à l'odeur de suint, de terre, de crâne, de maladie ». Tout le passage serait à citer où se manifeste cette découverte angoissée : « Des milliers de kilomètres de désert, des milliers de kilomètres de forêt, des milliers de kilomètres de latérite — « la couleur et la fertilité de la brique » — une population massivement sous-alimentée dès l'enfance, pas d'équipement, pas de routes, pas d'eau, pas de maisons ». Et l'auteur voudrait appeler l'ombre d'une excuse : les Noirs eux-mêmes, sans colonisateurs, qu'eussent-ils fait de plus ? Mais, il sait que là n'est pas la vraie question ; plutôt : « industrie, production, rendement, lutte contre le temps et le gaspillage, tout ce système occidental de vie trouve-t-il ici sa place ? ». Tel est le nœud du problème. L'Afrique ne peut plus, selon l'expression d'Alioune Diop, rester « enclose dans une manière de silence cosmique » (1). Mais, si on ne peut la laisser hors du circuit mondial, « on ne peut non plus éluder la nécessité d'accorder le rythme imposé par l'Europe » et le « rythme africain ». « C'est ne rien résoudre que parler de paresse et d'appeler le gendarme ».

E. Mounier, soumis à l'esclavage des itinéraires et des tournées de conférences a surtout vu les Noirs des villes, ceux qu'il est habituel de nommer les évolués ; artisans, commerçants,

---

(1) A. Diop, « Niam N'goura ou les raisons d'être de « Présence Africaine », *Présence Africaine,* n° 1.

commis, médecins, sans compter tous les déracinés sans occupation précise. Il a bien vu que ceux-là, qui composent « des générations déchirées », assureront — si nous le leur permettons — le passage de la vieille à la moderne Afrique. Il a tenté l'analyse de leur mentalité. Au plus profond de celle-ci, un terrible complexe d'infériorité . « La plupart des Noirs ont honte d'être noirs, une honte secrète... qui hante jusqu'à leur fierté ». Et, sous l'apparente transformation, la permanence des anciens cadrés de pensée et .des anciens comportements. Un camion s'écrase contre un arbre, une voiture en marche arrière ébranle un pilier du garage, les deux chauffeurs affirment que l'arbre et le pilier se sont déplacés ; la connaissance technique et la « conscience magique » coexistent. Parler de mauvaise foi ou de duplicité, en la circonstance, c'est méconnaître la complexité de ces consciences en mouvement ; c'est se manifester aveugle et risquer les mésaventures. E. Mounier rappelle justement à côté de cette « ouverture religieuse du Noir à l'univers », « l'ouverture religieuse à l'homme » qui s'exprime par une émouvante hospitalité.

Libéria, première république noire ; la curiosité est vive que l'on porte à ce jeune pays enfoncé en coin dans la forêt tropicale et M. Mounier a tenté d'y surprendre, dans la hâte de l'escale, les secrets de « l'émancipation noir sur noir ». En la circonstance, nous aurions aimé qu'il nous racontât, se on sa promesse, la « longue oppression de deux millions d'indigènes par dix-huit mille Africo-Américains ». Il nous montre le jeu en cascade du racisme. Le « Blanc américain méprise le nègre américain qui méprise l'Américano-libérien, qui méprise le « native » de la brousse ». Et nous accordons, avec l'auteur, toute notre sympathie à l'œuvre entreprise par le jeune président Tubman — cette œuvre réformatrice qui pourra faire du Libéria « un pôle d'attraction de grande puissance pour tous les Noirs d'Afrique, un cas unique de self-government ».

E. Mounier, en humoriste, rêve de cette synthèse des civilisations, l'eurafricaine, où se brisera le dualisme blanc-noir. C'est aux constructeurs de celle-ci qu'il s'adresse dans sa belle « lettre à un ami africain ». Il donne de sages conseils ; trop sages, peut-être. Il me plaît, à l'aide de mon expérience du monde noir, de relever ceux qui me semblent les plus essentiels — et de désirer, comme l'auteur, qu'ils parviennent aux oreilles noires. « Prenez garde de multiplier ces « demi-habiles » sans feu ni lieu, qui ne vivent plus que parmi les carcasses des mots ». « Refusez la carrière brillante et solitaire dont beaucoup d'entre vous sont capables ». « Que votre souci constant soit de ne pas vous isoler de la masse africaine ». « Il faut à l'Afrique des cadres techniques, et il lui faut des cadres intellectuels... il ne lui faut pas tant d'orateurs ».

Tel est le livre. Il est le reflet de l'homme ; sympathie ouverte à la compréhension d'autrui ; action militante en faveur de la culture occidentale. E. Mounier rêve d'une rencontre des civilisations blanches et noires, mais, il pense que celle-ci ne saurait s'effectuer sur un pied égal. Généreusement, il offre de donner, mais, il n'avoue pas, un seul instant, qu'il peut avoir à prendre. Pourtant, qui sait ?

GEORGES BALANDIER.

L'HOMME ET LA BETE, par L. MARTIN-CHAUFFIER (*Gallimard*).

Nous n'aurons jamais assez de témoignages sur les camps de concentration. Il faut que notre époque lègue aux âges futurs une clameur telle, dans son unité comme dans sa diversité, que personne plus tard ne puisse éluder cette infamie. L'oubli sera impuissant, et déjà ceux — quels qu'ils soient — qui le prêchent pour soutenir quelques misérables intérêts temporels (patrie, nation, classe, traditions de haute-politique), se font les complices de la bête.

L'expérience de Martin-Chauffier fut particulièrement atroce. Mais, s'il ne rapporte pas dans son livre des tableaux particulièrement poussés au noir, s'il garde jusque dans l'horrible, mesure et discrétion, son mémoire demeure terriblement accusateur. Plus que la douleur physique, tellement répandue dans le monde, plus que la mort imméritée, monnaie courante des sociétés malades (de croissance ou de sénilité) c'est l'avilissement concerté des valeurs morales et de l'esprit qui fait la honte des bagnes hitlériens. Et sur ce point particulier, si Martin-Chauffier rejoint d'autres témoins, il tente en plus d'expliquer le mécanisme selon lequel se désagrège la personnalité. Il montre aussi par quels moyens, quelles attitudes, quelles défenses, certains ont résisté.

A. BLANC-DUFOUR.

●

HISTOIRE DU SOCIALISME EUROPEEN, par ELIE HALEVY (*Gallimard*).

Propositions convergentes et non contradictoires :

1° Ce livre, rédigé d'après des notes de cours — quelques chapitres rédigés par E. H. sont antérieurs à 1914 — des élèves « abusifs » en sont responsables.

2° Il n'ajoutera rien à la réputation de l'historien du peuple britannique et du radicalisme (anglais) philosophique. Au contraire.

3° Si les élèves des Sciences-Po, aujourd'hui conseillers d'Etat, Inspecteurs des Finances, Journalistes, ne connaissent du socialisme européen que les vues qu'en avait E. H., il ne faut pas s'étonner qu'ils soient fermés à certaines réalités politiques et au caractère de nécessité reposant sur une base populaire, des doctrines socialistes.

4° Pour E. H., le mouvement socialiste n'est qu'une suite de conflits entre penseurs. Il n'a pas, semble-t-il, deviné que la transmutation de certaines valeurs chrétiennes (justice et charité notamment) avait préparé le terrain.

5° Si pour la période d'avant 1914, le travail d'E. H. est relativement valable, il faut cependant en déplorer les graves insuffisances. Rien ou à peu près n'est dit du socialisme scandinave et surtout du socialisme italien dont l'originalité et la

vigueur intellectuelle avaient retenu longuement l'attention de Georges Sorel.

6° Pour la période postérieure à 1917, l'insuffisance de l'information est tellement visible que toute cette partie n'a même pas la valeur d'un manuel scolaire. Pas un mot, par exemple, de l'austro-marxisme, pas un mot du socialisme agrarien bulgare, pas un mot du rôle important joué par l'I. L. P. au sein du mouvement anglais, et j'en passe.

A. BLANC-DUFOUR.

•

DE L'UNITE TRANSCENDANTE DES RELIGIONS, par FRITHJOF SCHUON (Collection « Tradition », n° 4, *Gallimard*).

Il y aura bientôt trente ans paraissait à Paris l'œuvre audacieuse d'un inconnu, l' « Introduction Générale à l'Etude des Doctrines Hindoues », par René Guénon. L'auteur y affirmait d'une façon générale l'unité profonde de toutes les traditions et il esquissait à grands traits leur base métaphysique, tout en réservant les cas d'oubli, d'obscurcissement et de déviation. Il distinguait, d'autre part, les traditions proprement « intellectuelles », telles que l'Hindouïsme et le Taoïsme, et les « religions » au sens étroit du mot, lesquelles comportent un élément affectif et représentent une adaptation de la tradition à une capacité de compréhension limitée et à des besoins spirituels moindres. Dans le monothéisme, en particulier, c'est-à-dire dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, la tradition comprend à la fois un « exotérisme » religieux, bien visible et bien connu, et un « ésotérisme » (Qabbale, Hermétisme et Soufisme), dont la survivance est certaine pour l'Islam et qui, dans les deux autres cas, est au moins attesté pour le passé par des traces nombreuses et indiscutables.

Frithjof Schuon précise ces idées et y introduit des nuances nouvelles. Il part d'une ancienne distinction, essentielle à toute la pensée traditionnelle et qui est celle de la « raison », conceptuelle, logique et constructive, et de l' « intellect », supra-formel et intuitif. La distinction formelle des traditions est liée à des points de vue différents, chacune d'elles correspondant, dans l'ordre spéculatif, à une perspective qui lui est propre. Pour la « religion », qui est attachée à son point de vue, ces différences sont des oppositions irréductibles : sur le plan extérieur des formes, l'unité n'est pas réalisable. Pour l'intellect, au contraire, qui transcende toute limitation, la diversité des vues n'empêche pas l'identité de l'objet, de même que des intelligences saines peuvent être profondément d'accord entre elles sans rien perdre de leur « originalité » propre. Or chaque tradition est originale et manifeste d'une façon nouvelle une vérité inépuisable. L' « exotérisme » — ce mot, comme celui d' « ésotérisme » est employé faute d'un meilleur terme, mais il ne semble pas pouvoir prêter à confusion — l'exotérisme, donc, qui absolutise les limites de la tradition, qui simplifie et restreint la vérité, n'en est pas moins nécessaire et « provi-

dentiel », puisqu'il élève la plus grande partie de l'humanité au-dessus d'une condition purement « matérielle », ou « animale », en lui permettant de participer à la tradition ; mais il a besoin, pour subsister normalement, des « interférences complexes et subtiles » de l'ésotérisme, qui le soutient et le protège ; abandonné à lui-même, il n'est plus qu'une sorte de « corps massif et opaque », dont la solidité même est exposée à des « fissures » ; alors ses limitations deviennent trop sensibles et attirent des réactions hostiles. L'ésotérisme, en un mot, représente l'esprit de la tradition, alors que l'exotérisme reste attaché à la lettre. Le premier est « intellectuel » et surtout symbolique ; le second est imagé et conceptuel, il ne peut dépasser le domaine de la pure « raison ».

Frithjof Schuon cite trois doctrines particulièrement importantes et que « l'exotérisme doit ignorer, sans toutefois devoir les nier expressément » : la « gradation de la Réalité universelle » — qui implique l'illusion cosmique et aussi la distinction du Dieu personnel et de la Divinité supra-personnelle (le Brahma *saguna* et le Brahma *nirguna* de l'Hindouïsme) — l'immanence de l'intellect incréé en tout être, et enfin la « réalisation métaphysique », « par laquelle l'homme prend conscience de ce qui, en réalité, n'a jamais cessé d'être, à savoir de son identité essentielle avec le Principe divin ». « L'exotérisme, de son côté, est obligé de maintenir la distinction entre le Seigneur et le serviteur » ; et, comme pour lui tout ce qui ne s'exclut pas doit se confondre, il accuse de « panthéisme » toute doctrine de l'identité, c'est-à-dire toute doctrine proprement et traditionnellement « métaphysique ».

Un chapire montre l'importance des « formes d'art », qui sont normalement des supports d'intellection, agissant à la fois sur l' « âme » et l' « esprit », mais qui peuvent devenir des facteurs de confusion et même de subversion. Nous citerons aussi les pages sur « les limites de l'expansion religieuse », c'est-à-dire sur les raisons qui ont fixé un terme aux progrès territoriaux du Bouddhisme, du Christianisme et de l'Islam, alors que ces traditions s'adressaient, et s'adressent encore, à tous les hommes sans exception. Ce sujet, qui pourrait sembler secondaire, est rendu très intéressant par la façon libre et ouverte dont il est traité.

Le dernier tiers du livre réunit des considérations sur le monothéisme et ses trois formes (judaïque, chrétienne et islamique), notamment sur les particularités propres au Christianisme. Alors que, dans le Judaïsme et l'Islam, la distinction des deux voies, exotérique et ésotérique, a toujours été très nette, le Christianisme a été à son début une « voie intérieure », qui s'est affirmée par opposition à la religion extérieure des Pharisiens, et il s'est transformé peu à peu en « une sorte d'exotérisme de fait », qui garde les marques de son origine, d'où deux conséquences de très grande importance. En premier lieu, une partie de son enseignement, par exemple ce qui concerne la Trinité, l'Eucharistie ou l'aspect métaphysique de la Vierge, est généralement inaccessible à la masse des fidèles, tout en s'imposant à elle comme des dogmes religieux : d'où une position intellectuelle délicate, qui a facilité le développement de l'incrédulité. D'autre part, le Judaïsme et l'Islam possèdent dans leurs livres sacrés une « loi » sociale qui leur

est propre, loi qui, par définition même, est exotérique, puisqu'elle est applicable à tous. Un statut de ce genre, partie organique de la tradition, manque au Christianisme, qui était originellement un ésotérisme et qui n'a pu faire autre chose que de s'adapter aux diverses circonstances historiques. En outre, beaucoup d'enseignements de son fondateur, qui étaient d'ordre purement spirituel, donc extra-moral et supra-social, ont été transformés en injonctions générales et ont conduit à une sorte de moralisme révolutionnaire, que rien ne saurait satisfaire, si ce n'est une perfection irréalisable sur le plan social.

L'auteur précise d'ailleurs que toutes ces remarques ne sont pas des critiques, puisqu'elles concernent moins une confusion qu'une sorte de flottement entre les deux « voies », intérieure et extérieure, et que d'ailleurs ce « flottement » appartient à l'originalité du Christianisme et à ce qu'il devait manifester. Cette tradition semble en outre avoir toujours été, non pas, comme le Taoïsme et le Shivaïsme, une voie de pure Connaissance, mais une « voie de Grâce et d'Amour », une voie « bhaktique » comparable au Vishnouïsme et à certaines formes de Bouddhisme : or, dans une pareille voie, la différence des aspects intérieur et extérieur est peu tranchée, elle est plutôt une différence d'accent et de degrés, ce qui a précisément permis, au cours de l'histoire, le passage progressif d'un ésotérisme pur à un exotérisme exclusif et, à première vue, seul subsistant. Une voie initiatique, cependant, existe encore, au moins dans l'Eglise grecque : l'hésychiasme (ou hésychasme), qui remonte aux Pères du désert et « représente incontestablement le patrimoine le plus inaltéré de la spiritualité chrétienne primitive » ; on y trouve les thèmes et méthodes caractéristiques de l'ésotérisme traditionnel, notamment le contrôle de la respiraion et surtout l'invocation, le *japa* hindou. (1)

Tel est, sèchement résumé, l'essentiel de l'ouvrage ; ce squelette est amplement étoffé de précisions et d'explications. L'auteur utilise notamment Eckhart, Râmakrishna, Paul Vulliaud, René Guénon, A. K. Coomaraswamy. Par delà l'époque moderne — pendant laquelle, du reste, une certaine conscience des idées traditionnelles a toujours été conservée ici ou là — il nous fait revenir à l'esprit qui a inspiré Pic de la Mirandole et Nicolas de Cuse, Mohyiddin ibn Arabî et Platon. Le lecteur familiarisé avec les débats de la philosophie contemporaine sera dépaysé par une pensée qui y passe outre et qui revient à des problèmes anciens réputés insolubles ; s'il résiste à cette impression, nous croyons pouvoir dire, sans forcer les termes, qu'il pénètrera dans un monde nouveau, où tout est distinct sans être borné. Ou du moins s'apercevra-t-il que certaines choses qu'il estimait avoir bien vues comportaient des arrières-plans insoupçonnés. Or, le meilleur livre n'est-il pas celui qui libère l'esprit et qui nous aide à voir plus loin ?

ANDRÉ PRÉAU.

---

(1) Comp. sur l'hésychasme les indications données par Pierre Pulby dans le n° 287 des *Cahiers du Sud*, pp. 171 et suivantes.

SPIRITUALITE HINDOUE, par JEAN HERBERT (*Albin Michel*).

Vraiment digne d'admiration est l'effort que poursuit depuis vingt ans Jean Herbert. Effort de prospection, de traduction, de compréhension, non seulement à travers l'histoire et les textes classiques de l'hindouisme, d'accès déjà difficile et où les erreurs et les contresens sont fréquents, mais aussi et surtout parmi la spiritualité vivante, les personnages de chair, les textes contemporains. Tout orientaliste se rend compte de la persévérance, du flair, de la science que cela implique et qu'il y faut pour réussir non seulement du jugement et de la chance, mais quelque chose comme de l'inspiration et une sorte de génie. Et nous savons de quelle importance tout cela est pour notre humanisme depuis la révélation en France, par Romain Rolland, d'un Gandhi et d'un Ramakrishna.

Le caractère de l'œuvre de Jean Herbert est d'allier à une sûre tenue scientifique, une interprétation en profondeur, une clarté d'exposition, un choix des sujets harmonieusement traités qui attirent et retiennent un vaste public cultivé de plus en plus curieux de ces questions, et heureux de marcher avec un guide sérieux sur une route où abondent les audaces, les incompréhensions ou les fantaisies.

Une autre originalité de Jean Herbert et de sa colllaboratrice pour quelques livres, Lizelle Reymond, est une objectivité qui n'exclut pas la sympathie, tout au contraire, mais s'éloigne de tout parti-pris.

Spiritualité hindoue est une synthèse, un panorama, un instrument de travail avec références et index, et en même temps un voyage passionnant avec des exposés précis, des problèmes essentiels et des portraits vivants des personnages importants. Le but est de donner à ceux qui ignorent l'Inde un tableau exact de l'atmosphère dans laquelle vivent les Hindous, et rectifier pour les autres beaucoup de notions fausses, communément admises, faute le plus souvent de tenir assez compte des explications données par les Hindous eux-mêmes. L'auteur a vécu aux Indes; il a étudié les textes anciens, mais en recourant, pour leur interprétation, plus aux sages hindous contemporains qu'aux indianistes et aux philologues occidentaux. S'en tenir aux sources et aux origines ne suffit pas si l'on n'aborde aussi la religion et la tradition par l'autre extrémité, en tenant compte du développement du germe, de l'épanouissement de l'arbre à travers les temps et les peuples et en cherchant à saisir le sentiment religieux tel qu'il a été vécu concrètement et qu'il l'est tous les jours. Les notions nous sont sans doute devenues familières depuis Newmann, le P. Laberthonnière, l'abbé Bremond, et aussi, d'un autre point de vue, René Guénon, mais n'ont pas toujours agi sur tous les orientalistes, dont les uns auraient tendance à ne voir que l'archéologie et les textes, et les autres, à l'opposé, que l'aspect purement ethnographique.

Jean Herbert a d'ailleurs utilisé les acquis des orientalistes et rendu hommage à leurs admirables travaux, mais en pensant toujours qu'il faut distinguer ce que les gens disent d'eux-mêmes et ce que les autres disent d'eux.

Une introduction précise les conditions générales, les races, les caractères, et souligne qu'il n'y a pas lieu de trop s'attacher

à la division « védisme », « brahmanisme », « hindouisme ». Un livre expose les théories en ce qui concerne le cosmos, l'homme, le Karma, le Dharma, le Samsara et le Moksha. Un autre décrit la vie matérielle, intellectuelle et artistique, aussi bien l'alimentation et le costume que les sciences, les lettres, les arts et l'éducation (par exemple, la méthode de Ségaon). Un autre, la vie morale et sociale, avec des précisions rarement données avec cette objectivité, sur les castes. Un autre parle de Dieu et des dieux. Un autre, de la religion, des écritures et des sectes, des fêtes et des rites. Le dernier, qui n'est pas le moins important, concerne la vie spirituelle, les yogas, les maîtres et les techniques. L'auteur met en garde contre le dilettantisme exotique en matière spirituelle. Il souligne que les techniques du yoga ne sont pas liées à une forme religieuse quelconque. Aux Occidentaux et aux Chrétiens qui seraient attirés par elles, il conseille de conserver leur propre tradition en l'approfondissant, de commencer par le Jnâna-Yoga intellectuel, qui leur permettra d'harmoniser croyance, prière, travail, dans un ensemble métaphysique, mais de ne pas s'y attarder et de passer au Karma-Yoga de l'action altmiste désintéressée et au Bakhti-Yoga de dévotion à un dieu personnel, sans négliger les méditations du Râja-Yoga. L'essentielle leçon de l'Inde sera la précellence à donner aux préoccupations spirituelles et aux réalisations vers lesquelles elles conduisent, la nécessité d'appliquer à ces recherches des techniques aussi minutieuses que celles employées dans les autres sciences, la multiplicité des voies d'approche, la nécessité de respecter les opinions d'autrui et de ne pas chercher une standardisation à outrance dans le domaine intellectuel, moral, religieux et spirituel.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

LA MYSTIQUE DU SURHOMME, par MICHEL CARROUGES (*Gallimard*).

Une étude détaillée serait nécessaire pour rendre compte de l'ouvrage considérable que Michel Carrouges vient de publier dans la « Bibliothèque des Idées ». A peine pouvons-nous ici en indiquer les intentions s'inscrivant dans une vaste enquête dont l'auteur ne nous donne encore que les prémisses.

« *Au-dessus de toutes les autres formes littéraires*, écrit Michel Carrouges, *il existe une littérature fantastique et sublime qui mérite le nom de prophétique* ».

Et plus loin :

« *Depuis l'origine, il y a des hommes qui conspirent contre l'ordre du monde* ».

Ces deux phrases éclairent assez bien les dessous immédiats de l'entreprise de l'auteur. Le lecteur est ainsi averti qu'il va se trouver en présence d'une tentative d'explication de la littérature visionnaire par l'ambition prométhéenne. Et quand il saura que, pour M. Carrouges, l'ordre du monde est l'ordre instauré par Dieu, il comprendra que les problèmes ne seront posés et résolus que sur le plan des idées pures, pour appuyer une métaphysique.

Révéler les mystères du monde, prédire l'avenir de l'humanité, ces deux ambitions qui n'en sont qu'une et qui relèvent

directement de ce que d'autres ont appelé le démon de la connaissance, ont donné naissance à des activités qui furent longtemps l'apanage exclusif des prophètes, des philosophes et des mages. (On sait du reste l'usage qui fut fait de leurs « révélations » à des fins très temporelles). Mais l'apparition de la science positive, en obligeant les doctrines religieuses à se cantonner de plus en plus dans le domaine de l'absolu, devait favoriser le développement outrancier d'une mystique de la connaissance qui s'apposât tout naturellement au rationalisme expérimental. C'est alors, selon Michel Carrouges, que la littérature fait siennes les ambitions des anciens mages pour qui le *verbe* était l'incarnation de la vérité. Littérature d'illuminés, de voyants dont les fondateurs seraient surtout *Rousseau* et *Victor Hugo*, et qui, avec le Romantisme allemand, le Second Romantisme français et les modernes, trouve son plein épanouissement.

Selon l'expression de *Jacques Rivière,* à partir de ce moment, *l'écrivain est devenu prêtre.* L'acte d'écrire n'est plus un simple travail esthétique, mais une tentative d'effraction, une illumination, une main-mise plus ou moins heureuse sur la vérité du monde. L'écrivain veut *voir* et apporter aux hommes le message de cette vision. Le mythe de la *Poésie, instrument de connaissance,* dont on sait les abus qui en furent faits il n'y a guère, ne serait donc qu'une nouvelle manifestation de la tentation prométhéenne et de la lutte plus ou moins avouée de l'Homme contre Dieu.

On voit toutes les variations qu'un esprit très averti de la littérature romantique et surréaliste peut exécuter sur ce thème ; et M. Carrouges ne s'en fait pas faute. En de nombreux chapitres touffus et documentés, s'appuyant d'une part sur les Ecritures et les textes des prophètes, et de l'autre sur l'expérience poétique des cent cinquante dernières années, il analyse l'élaboration de ce *mythe du surhomme* dans lequel il veut voir la manifestation humaine de la révolte luciférienne.

M. Carrouges nous a donné, naguère, une étude consacrée à *Paul Eluard* et *Paul Claudel.* Le seul fait d'avoir conçu un dyptique aussi paradoxal montre assez le confusionnisme de son esprit. Partagé entre son goût profond de la poésie moderne et ses convictions chrétiennes, M. Carrouges ne parvient à se tirer de ce mauvais pas qu'en affirmant un peu naïvement que l'entreprise prométhéenne dont témoigne la littérature moderne, *si elle fait sa grandeur, fait surtout son égarement !*

Ne pouvant se résoudre à condamner cette littérature, l'auteur s'efforce alors de sanctifier malgré eux certains poètes « démoniaques ». Une fois de plus, nous assistons à la tentative de détournement des poètes vers la foi. Tout procédé est bon pour qui veut le triomphe de ses paradoxes. Et *Rimbaud,* après avoir subi l'injurieuse atteinte d'un Claudel, s'est vu maintes fois raccolé et mis en maison close par ces cathéchumènes bien pensants. M. Carrouges est l'un d'eux.

Mais pense-t-il arriver à nous convaincre en découvrant « *jusqu'au sein de l'athéisme une mystérieuse lutte de la Colombe céleste et du dragon infernal* » ? Tout au plus ce charabia biblique peut-il nous renseigner sur les desseins confusionnels de

l'auteur. Et nous comprenons alors qu'après avoir commencé son livre en affirmant :

« *La misère de l'homme est immense, mais le pire est d'accepter cette misère* ».

Il puisse très tranquillement écrire ensuite (p. 422) :

« *Une immense espérance anime toute la grande poésie moderne. Il lui appartient de ne pas céder à l'excès d'impatience, de ne pas croire en ses seules forces, mais d'attendre avec patience et amour que Dieu lui-même réalise ses rêves, ou plutôt* de collaborer avec Dieu... »

Je ne doute pas qu'un tel ouvrage n'enchante certains esprits qui n'aiment rien tant que les sauts périlleux au-dessus du vide et le tournoiement des comètes parmi les étoiles. Mais tous ceux qui pensent que les mythes de Prométhée et de Lucifer ont trouvé leurs seules incarnations valables dans le combat de la Science et dans la lutte révolutionnaire, se détourneront rapidement d'un ouvrage dont je ne nie aucunement les qualités de style et d'érudition, mais qui ne fait indéfiniment que claquer les portes du ciel imaginaire au nez de l'homme réel. Comment, au surplus, prendre au sérieux une étude sur l'ambition prométhéenne qui aboutit à une conclusion aussi puérile.

« *Un seul homme est Dieu avant d'être homme ! Le vrai surhomme c'est donc le Christ !* ».

Michel Carrouges considère probablement l'athéisme comme une maladie puisqu'il parle d'une pathologie de l'athéisme. Immortelle maladie, alors, salutaire maladie qui a permis à l'homme de combattre enfin à armes égales contre une nature dépouillée de ses maléfices, contre un ordre social dépouillé de ses tabous !... Il est certain qu'il y a toujours eu des hommes conspirant contre l'ordre d'un certain monde qu'ils ont fait le vœu de changer. Remercions Prométhée d'avoir dérobé le feu du ciel. Cette première étincelle éclaire tout notre avenir. En vérité, la curiosité des secrets de la nature et le besoin d'annoncer des temps nouveaux sont une même ambition : trouver la réponse au seul problème finalement valable, *le problème du bonheur.*

Du bonheur, il n'est pas question dans le livre de Michel Carrouges. Mais seulement du Paradis :

« *Le Paradis ne peut être autre chose qu'une* « éternelle montée furibonde vers l'Absolu (1) ». *Il n'y a pas, il ne peut y avoir de plus haute perspective pour le développement de l'histoire de l'Humanité* ».

Notre paradis, monsieur Carrouges, ne se trouve pas dans l'absolu. Il est sur cette terre, parmi les choses réelles. Nous ne comptons pas sur les surhommes, fussent-ils le Christ lui-même, pour le conquérir. Nous comptons sur tous les hommes vivants.

LUC DECAUNES.

---

(1) Léon Bloy.

A L'OUEST BARBARE DE LA VASTE CHINE, par ALEXANDRA DAVID-NEEL (16 illustrations, carte) (*Plon, 1947*).

Madame David-Neel, que la guerre avait surprise en Extrême-Orient, a séjourné dans la tourmente à la lisière de la Chine et du Tibet — qu'elle a si souvent visité — et elle nous rapporte ici, en ethnographe et voyageur, une somme de descriptions pittoresques, renvoyant à un prochain travail les documents qu'elle accumula sur la vie mystique et philosophique de ces contrées reculées. A ce titre, la lecture de cet ouvrage décevra ceux qui ont puisé dans ses précédents livres des renseignements inattendus et précieux sur les pratiques, croyances et faits mystiques décrits et analysés par la grande *yoguini*. Mais à chaque jour suffit sa tâche ; et ce livre remplit admirablement celle que l'auteur s'est assignée : la description alerte et documentée de contrées mal connues, de leur histoire ; des mœurs et traditions de peuplades demi-barbares, de races oubliées fondues dans le mélange de tibétains et de chinois qui se sont disputés pentes montagneuses et hautes vallées de pénétration. Là, le bandit vit côte à côte avec le soldat, souvent c'est le même homme, l'ermite avec l'errant, le progrès en guenille s'allie à des superstitions curieuses ou répugnantes, la richesse du principule s'étale à côté du dénuement de masses faméliques. On nous promène autour des eaux captieuses du « grand lac bleu », le Koukou-Nor qui inspire la terreur aux voyageurs indigènes, parmi les Lolos, brigands par profession dont il n'est pas bon de suivre les conseils de guide. On nous décrit la vie de Tatsienlou, minuscule capitale du Sinkang où même le missionnaire fume ses champs de préférence avec le contenu des fosses d'aisance et où une affiche de cinéma représentant une femme nue qu'un lion regarde avec passion nous vaut ce jugement de l'indigène : « Ce sont les mœurs des dames étrangères ». Dans ce grouillement des races, les traditions religieuses même se sont contaminées ; mélange de bouddhisme abâtardi, de religion Bön et de Taoïsme, c'est la sorcellerie qui l'emporte dans un pays où naît maint grand *tulkou* ou réincarnation d'un grand lama tibétain que des faits étranges et souvent bien troublants permettent aux fidèles d'identifier. Monde extraordinaire, saint et impur, superstitieux et fervent, sacrilège (ainsi le mépris du cadavre) et famélique chez qui la comédie de la « conversion » au christianisme ne déracinera pas les coutumes et la mentalité séculaires.

PAUL ARNOLD.

●

L'ITALIE CONTEMPORAINE, par le Comte SFORZA (*La Nouvelle Edition*).

Un grand seigneur lorsqu'il est libéral en politique, l'est avec excès. Il l'est non seulement dans son activité, parlementaire ou diplomatique, mais aussi dans son jugement avec les hommes. Le Comte Sforza montre avec beaucoup de bonheur que l'histoire de l'Italie contemporaine s'identifie avec les « individus », de grands individus : Cavour, Mazzini, Garibaldi, et que le fascisme,

maladie grégaire, n'a jamais pu convenir à l'homme italien. Celui-ci, dans la mesure où il y adhérait, voyait dans le fascisme moins un système, que la conquête des places et du pouvoir par une équipe plus ou moins bien rassemblée autour d'un condottière. L'Italie demeure un réservoir d'individualités aux pensées créatrices et originales, même si elles adoptent le cadre de formations politiques dont l'appellation risque d'engendrer une confusion avec celles des pays voisins.

A. B. D.

●

LES NEGRIERS OU LE TRAFIC DES ESCLAVES, par ANDRÉ DUCASSE (*Hachette*).

De tous temps, le trafiquant d'hommes a trouvé sa justification et ses défenseurs — des marchands de bonnes consciences. Hésiode : « L'esclave est au riche ce que le bœuf est au pauvre », ou le Prophète : « Dieu le très-haut t'a rendu propriétaire de l'esclave ». Nous retenons la définition que A. Ducasse donne du négrier : « Le « négrier » c'est le navire qui transporte la cargaison humaine... C'est aussi le capitaine. Autant que lui, peut-être, l'armateur lointain... Le négrier, enfin, au sens large du terme, c'est tout homme qui exploite les Noirs : prince, directeur, actionnaire, petit commis, planteur des îles ». *Tout homme qui exploite les Noirs*; et nous nous surprenons à imaginer les développements où l'auteur a craint de s'égarer. Une simple indication : « La race des négriers est éternelle. Ils sont si haut placés parfois, enveloppés de tels prestiges, de tels sophismes, qu'on ne les reconnaît pas et qu'on leur fait cortège » — Et c'est bien dommage !

Il est bien significatif ce « voyage triangulaire » (Europe, Afrique, Amérique, Europe) par les égalités qu'il permet de poser ; étoffes et pacotilles = nègres de la « Coste de Guynée » = sucre et café = sterlings. Lorsque des hommes (noirs, jaunes ou blancs) deviennent éléments d'un système semblable, on peut, à coup sûr, distinguer la main du « négrier ».

Le livre est bien écrit, sérieusement documenté (il contient une bonne bibliographie) de lecture agréable et facile. Il ne reste plus qu'un souhait à faire : que les crimes rapportés par M. Ducasse soient définitivement classés sur « le rayon d'histoire ».

G. B.

●

PRELUDE A LA PAIX, par B. Davidson (*Nagel*).

L'auteur, aujourd'hui éditorialiste du « Times », fut parachuté comme officier de liaison en Yougoslavie pendant l'été 1943. A cette époque, les Chetniks de Mihaïlovitch avaient, les uns, cessé toute action, les autres passé à l'ennemi. Seuls, les partisans de Tito, dont le nombre grossissait de mois en mois continuaient la lutte. Le rapport de Davidson, rédigé avec beaucoup d'objectivité, l'auteur s'effaçant au maximum, nous aide à comprendre les motifs et les conditions de cette lutte.

Le caractère « grande chronique » du livre, en fait un témoignage de premier plan sur l'épopée de l'armée yougoslave de libération. Il met fin aussi d'une façon définitive, à la légende d'un Mihaïlovitch patriote et favorable à la cause alliée. Il apparaît bien que le chef des Chetniks fut un traitre.

A. BELMONT.

●

LA LIE DE LA TERRE, par Koestler (*Charlot*).

On peut ne pas tout aimer de ce qu'écrit Koestler. On peut contester la légitimité de ses démonstrations, et notamment la valeur d'une pseudo-dialectique qui n'est au fond que pure rhétorique. Mais là où Koestler émerge et s'impose, c'est lorsqu'il utilise ses dons indéniables d'observateur et de journaliste.

Dans *La lie de la terre*, les meilleures pages sont celles où il rapporte les conditions dans lesquelles le gouvernement français de 1939-40 avait interné les émigrés anti-nazis allemands, internement dont la conséquence fut la livraison aux vainqueurs des meilleurs éléments de la résistance anti-hitlérienne. Koestler fut de ces internés. Il n'est pas de doute que les camps de concentration que l'administration française ouvrit et entretint à partir de 1939 laissent peu à envier aux bagnes d'Outre-Rhin.

Il y aurait d'ailleurs à écrire une histoire internationale des camps de concentration, et je crois bien qu'à l'époque contemporaine, les premiers camps furent ceux que les Anglais organisèrent en Afrique du Sud pour y enfermer les familles des combattants Boërs.

A. BELMONT.

LE GRAND SCHISME, par RAYMOND ARON (*Gallimard*).

On peut être très intelligent et ne rien connaître du sujet que l'on traite. Dans ce cas, on accumule les vues utopiques, les contradictions, les pétitions de principe, on prend l'effet pour la cause. Je me demande dans quel cercle intellectuel étroitement clos, à l'abri de tout contact avec les faits sociaux peut bien vivre R. Aron, pour écrire, en toute bonne foi, j'en suis sûr, d'aussi considérables niaiseries. Je lui souhaite pour sa documentation, de diriger pendant quelques mois une usine (moyenne). Il verra alors combien les réalités — sociales notamment — sont loin des vœux pieux qu'il exprime.

A. BELMONT.

LE PRIX DE LA CRITIQUE A LA BIENNALE DE VENISE

Nous sommes heureux d'apprendre que le prix de la Critique de la Biennale de Venise a été décerné à notre collaborateur André Chastel. Cette haute récompense vient consacrer le talent d'un homme de vaste culture et de grande probité intellectuelle. Rappelons qu'André Chastel a fait sés premières armes aux *Cahiers du Sud*.

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. : DR. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution à Paris :

28, rue du Four (6e)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 n^os^) 750 frs
Le numéro, 140 francs

Etranger .... Un an (6 n^os^) 975 frs
Le numéro, 175 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse

LE LYCEE DE MARSEILLEVEYRE

Lorsque, il y a quelques années seulement, on prononçait les mots : *éducation nouvelle*, des sourires sceptiques se dessinaient sur les visages. Certes, l'on connaissait les travaux de Madame Montessori, et d'autres pédagogues « avancés ». Tant que leurs travaux restaient dans le domaine des principes, on daignait leur reconnaître un intérêt. Mais qu'il s'agit de passer à la pratique, et l'on se récriait. Vues utopiques, expérience dangereuse, tels étaient les propos les plus indulgents qui vous faisaient écho. Il a fallu, au Ministère de l'Education Nationale, des gens généreux et hardis (nous nommerons M. Gustave Monod et M. Peschard) et, sur le plan local, des hommes animés d'un enthousiasme quasi sacré avec à leur tête M. Payan, Inspecteur d'Académie, et M. Paul Simon, pour faire entrer dans les faits ce qui paraissait être une aventureuse gageure.

***

Quelles sont les idées directrices qui ont animé ces précurseurs ? Ils sont partis d'une vérité psychologique qu'on ne répètera jamais assez : l'enfant n'est pas un adulte en réduction ; il a sa vie propre, autonome, que l'on ne pénètre qu'avec une infinie patience et d'abord en la respectant ; il a besoin de vivre avec ses pairs, c'est-à-dire avec d'autres enfants. Voilà pour les données. Pour les buts, ils consistaient essentiellement à former des caractères, et à orienter les enfants vers leur activité optimum. Nous avons tous connu ces adolescents inquiets et timides, incapables de s'adapter aux conditions de la vie sociale, de devenir, en un mot, des hommes. L'éducation nouvelle veut éviter cette rupture entre l'enfant et l'adolescent. C'est toute la scolarité qui va servir de période de transition et l'outil qui permettra aux éducateurs d'atteindre ce résultat, c'est *l'auto-discipline*, non seulement matérielle, mais encore et surtout intellectuelle. Pas de sanctions abêtissantes, plus de peur de la retenue, la plus large initiative laissée aux enfants, des méthodes à base de recherche et de réflexion critique. L'habitude du travail en équipe, le professeur guidant et impulsant l'élève sans que celui-ci s'en aperçoive.

Voyons maintenant l'orientation. Dans l'enseignement traditionnel, l'enfant est pré-orienté dès son entrée en 6e et la rigidité des programmes classiques ne permet guère de rattraper par la suite les erreurs de direction. Dans les classes nouvelles, l'élève, pendant toute la durée de sa scolarité, touche à de multiples activités ; on ne l'enserre pas dans un programme « tabou », on l'incite à développer ses goûts naturels, à travailler les matières qui l'intéressent davantage ; le professeur décèle ses tendances *intimes* et les enrichit. Il va sans dire que la tâche des éducateurs ici est immense, elle devient apostolat, et implique d'abord la vie commune avec l'enfant, ensuite, l'établissement entre élève et professeur de liens faits de confiance et d'amour. Il y faut un cadre d'éducateurs de premier ordre, psychologues autant que pédagogues et ayant la passion de leur métier. Ils seront payés de leur peine en voyant s'épanouir, sur les visages de leurs élèves, la joie. Car c'est là le climat des classes nouvelles : le bonheur. L'enfant sent qu'il a trouvé la possibilité d'un épanouissement personnel, il éprouve à la fois sa liberté et sa responsabilité, il vit selon des normes qui sont à sa taille. C'est l'élève d'une classe nouvelle qui a eu ce mot profondément révélateur ; à son père lui disant : « demain c'est jeudi », elle a répondu : « quel dommage ».

Ajoutons que la méthode, qui s'éloigne à la fois de la formule autoritaire et de l'exaltation de l'individu, qui se fonde sur une existence sociale et profondément démocratique où l'être peut approfondir ses rapports avec la communauté, prépare l'enfant aux nécessités d'une époque qui, indépendamment de l'idéologie des gouvernants, se socialise.

∴

Ce programme a commencé à se réaliser à Marseille, voici trois ans déjà. Il fallait, de toute évidence, trouver un cadre qui s'éloignât le plus possible de l'haïssable visage du « lycée-prison ». Et celui auquel on s'arrêta passait les espérances ! Entre mer et colline, un amphithéâtre naturel boisé de pins, ouvert sur l'immense perspective de la rade où les îles ramènent à l'échelle de l'homme la vue qui se perd. Pouvait-on rêver, pour enseigner les enfants, paysage plus harmonieux, leçon plus naturelle de rigueur et de beauté ? Cantini y avait jadis sa résidence, Cantini le seul mécène véritable que Marseille ait connu, et qui eut la pensée de léguer ce site à la communauté.

L'on ne peut s'empêcher de rêver au sort futur de cette ceinture de propriétés, aussi belles que Marseilleveyre, et qu'il serait criminel de livrer un jour aux lotisseurs : Foresta, le Château du Roi d'Espagne, et ces hautes propriétés du Merlan qui faillirent être massacrées par la guerre. Souhaitons que ces domaines échoient un jour à la collectivité, ce qui est le seul moyen par lequel leur intégrité puisse être sauvée.

« Marseilleveyre » est sauvé (1). Il est devenu le domaine des enfants, qui occupèrent d'abord le château, à vrai dire, trop petit et mal adapté à sa nouvelle destination. Et c'est là qu'interviennent les bâtisseurs et que l'architecte se met au service de l'enfance. Les plans sont arrêtés, les premiers ouvrages commencés, et d'ici trois ans le Lycée de Marseilleveyre aura pris son nouveau visage.

Le souci majeur des architectes fut la sauvegarde du site et son utilisation harmonieuse. Pas de massacre d'arbres; conserver l'amphithéâtre naturel, en plaçant à son sommet le bâtiment où l'enfant passe ses heures de détente. Et

---

(1) Une clause du testament de Cantini stipulait que si la Municipalité de Marseille n'avait pas, dans les trente ans écoulés après sa mort, donné à ce domaine la destination qu'il avait choisie, ce dernier revenait à Pise, ville natale du testateur. Heureusement, après un désintérêt prolongé des édilités successives, on est parvenu à décider la Ville de Marseille à profiter du legs dans les délais prévus.


VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90. Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette
J. TONELLI

c'est ainsi qu'au pied de la couronne de rochers doit s'élever le réfectoire-salle des fêtes puis, légèrement au-dessous, les quatre bâtiments d'internat, enfin, plus bas encore, les trois bâtiments d'enseignement. Au niveau où le sol s'aplanit, les terrains de sports, et l'issue de la propriété, vers la plage toute proche. Notons en passant que la Municipalité a déjà apporté une première contribution à l'œuvre entreprise en aménageant une voie d'accès direct.

Les constructions sont conçues dans le style du mas provençal. Le plan en est souple. Les murs épousent le terrain, l'orientation, le paysage. La technique moderne permet d'employer un matériau léger, plus facile à travailler et aussi résistant que la pierre. Les isolants les plus perfectionnés, thermiques et phoniques sont utilisés. Et, comme il sied, l'on cherche à assurer aux enfants le maximum d'air et de lumière. Et de confort. Les dortoirs sont de six lits. Les salles de bain comportent un lavabo par lit et une baignoire pour quatre enfants. Les appartements des professeurs, conformément aux principes pédagogiques, sont compris dans les bâtiments d'internat : il convient que l'élève puisse aller chez son professeur quand il veut !

Les locaux d'enseignement comprendront amphithéâtres, salles de dessin et de musique, bibliothèque et salles de collections, laboratoires et de grands préaux bien exposés. L'on a prévu naturellement une petite infirmerie séparée qui sera bâtie dans les pins, à égale distance de l'îlot internat et de l'îlot enseignement.

***

Ainsi se poursuit une œuvre qui transforme un paysage de notre cité et ne devrait laisser indifférent aucun Marseillais. Ainsi, pédagogues et bâtisseurs, animés d'une même pensée, préparent-ils à l'enfance un cadre de joie et de beauté. Ainsi, demain, les « anciens » de Marseilleveyre pourront-ils se retourner sans amertume vers leur passé de lycéen et penser avec douceur au temps où, dans les pinèdes ensoleillées, ils travaillaient joyeusement à acquérir leur visage d'homme.

JEAN LARTIGUE.

QUAND LES PEINTRES SUCCEDENT AUX TROUBADOURS

En septembre et octobre, s'est tenu en l'Hôtel de Manville, aux Baux, la deuxième exposition du « Groupe Provence ». Ainsi se poursuit dans la cité en ruines, véritable haut-lieu et acropole de la Provence, une tradition qu'avait rénovée Mistral, mais il ne s'agit plus de manifestations locales ou félibréennes de portée purement folklorique. Comme aux jours anciens où les princes de « la race d'aiglons jamais vassale » accueillaient aux Baux les troubadours, alors à l'avant-garde du lyrisme européen, la forteresse démantelée mais plus que jamais vivante est le rendez-vous non pas des pèlerins du passé, mais des artistes les plus avancés d'une Provence toujours jeune.

De nos jours, on ne le dira jamais assez, et c'est pourtant évident depuis Cézanne et Van Gogh, ce ne sont pas ses écrivains, mais ses peintres qui assurent à ce pays un rayonnement mondial. Naguère au « Salon Bleu » de Vaison, hier aux Baux, ils ont montré qu'ils ne redoutaient pas de confronter leurs œuvres avec les ruines d'un passé prestigieux.

Autour des maîtres vénérés de la peinture provençale contemporaine, René Seyssaud, de Saint-Chamas et Alfred Chabaud, de Graveson, le groupe « Provence » a réuni à l'Hôtel de Manville les artistes les plus divers : Pasquier, de Vaison ; Hauer, d'Arles ; Montis, de Maussane ; les peintres de la jeune école marseillaise, Ambrogiani, Diana, Baille. Il y a même des Marseillais qui sont devenus « Baussenques », comme le peintre Serra ou le sculpteur Louis Roc, qui a aménagé son atelier dans les carrières de la vieille citadelle.

René Seyssaud, dont l'Histoire de l'Art rappelera un jour que ses recherches, loin d'avoir été influencées par l'impressionnisme, furent contemporaines de celles de Van Gogh, affirme après soixante années de travail ininterrompu une étonnante fraîcheur.

Signalons notamment de Seyssaud, dont tout amateur provençal connaît la facture, une « nature morte au pot bleu », une « moisson », un « Etang de Berre ». Au contraire de Seyssaud qui est un prince de la couleur, Alfred Chabaud est l'austère architecte d'une Provence grise et noire. Ses paysages de Graveson, sa « moisson » aux nobles mouvements équilibrés procurent non seulement un plaisir plastique, mais une satisfaction d'ordre intellectuel.

Citons pour mémoire Guy Montis, dont le talent est sûr, mais un peu trop sage : Jacques Hauer et ses « vagons en Arles » ; François Pasquier, dont le schématisme ne manque pas de séduction.

Parmi les Marseillais, Baille expose dessins, gouaches et peintures, toutes œuvres d'une solide probité ; de François Diana, retenons surtout un « Paysage de Roussillon ; quant à Pierre Ambrogiani qui a fait retraite aux Baux, il nous donne plusieurs versions toujours personnelles de ces paysages classiques, avec les contrastes de couleurs, les empâtements qui lui sont propres. Sans rien perdre de sa qualité première, le lyrisme, la joie de peindre, Pierre Ambrogiani, toujours en progrès, équilibre parfaitement ses compositions et donne à qui contemple ses toiles, l'impression de les inventer avec lui. Des deux Marseillais devenus « Beaussenques », le sculpteur Louis Roc et le peintre Antoine Serra, disons que le premier (au nom prédestiné !) se montre digne de tailler dans la pierre des Baux et que le deuxième, notamment avec cette toile où


exacts à leur rendez-vous...
...ils ont l'HEURE-LIP!
LIP
LIP 63
LIP HORLOGERS A BESANÇON DEPUIS 1867

s'affrontent les jaunes et les bleus, s'affirme de plus en plus comme un des meilleurs portraitistes du groupe.

On pourra reprocher à la manifestation de l'Hôtel de Manville de ne pas avoir offert un panorama complet de la peinture en Provence. A défaut de Picasso, qui n'appartient à personne, on aurait aimé y voir figurer Albert Gleizes, qui œuvre à Saint-Rémy. On s'explique mal l'absence des Aixois André Marchand et Max Papart, ou des Toulonnais, comme Olive Tamari ou Sabatier. Enfin, a-t-on de parti-pris écarté les peintres abstraits, par exemple, Engel Pak, de Bandol et Walter Firpo, de Marseille ?

De toute façon, les touristes qui sont venus nombreux au cours de ces journées automnales n'ont pas été complètement dépaysés. Ils ont retrouvé dans les parages de l'Hôtel de Manville, les personnages traditionnels, le vénérable « Baile pastre », l'excellent Maître Cornille, qui connût Charloun, le graveur Louis Jou, dont la demeure est un véritable musée, le tisseur Marcel Visse, qui œuvre dans l'Hôtel des Porcelets. Ils ont pu aussi rencontrer quelques-uns des représentants de l' « intelligentsia » provençale, les poètes Jorgi Reboul et Charles Galtier, et surtout ce couple émouvant, Marie Mauron, romancière de la terre Baussenque et Charles Mauron. C'est peut-être l'œuvre de ce dernier qui me paraît encore le mieux illustrer les facultés de rajeunissement de la tradition provençale. Il est tout de même significatif qu'un des meilleurs essais sur Mallarmé ait été écrit à Saint-Rémy, au pied du plateau des Antiques, par un humaniste de la race de Charles Mauron.

L. G.

APOLLINAIRE EST A TOUS

Trente ans après la mort de Guillaume Apollinaire, il est bien évident que son œuvre n'est plus l'apanage d'une cercle restreint, mais qu'elle est en passe de connaître un rayonnement analogue à celui de toutes les grandes œuvres poétiques déjà intégrées au patrimoine national. Le succès qu'a remporté à Marseille, le 20 décembre dernier, la soirée que l' « Union Nationale des Intellectuels » et les « Cahiers du Sud » avaient organisée à la mémoire du poète et qui a attiré plus de cinq cents auditeurs, constitue un de ces événements que l'histoire littéraire se doit de retenir, surtout si l'on mesure ce que sont les réticences provinciales devant tout mode d'expression non sanctionné par l'enseignement universitaire. Certes, ce succès est dû pour une part non négligeable à la ferveur des acteurs du *Galion d'Or*, particulièrement à la voix de Marie-Ange Dutheil, mais tout en rendant hommage à la mise en scène d'André Rosch et de Jean Tortel, aux commentaires de ce dernier, au talent de diction de Toursky, nous sommes sûrs d'exprimer les sentiments de tous ceux, acteurs ou écrivains, qui se firent ce soir-là les serviteurs de la cause apollinarienne, en disant que leur plus grande joie fût précisément d'éveiller dans l'âme de leurs auditeurs des échos qu'y avait préparés de longue date une lecture fervente du poète. Et quand passa le disque sur lequel est enregistrée la voix d'Apollinaire, ce fût un moment d'émotion intense qui montrait assez la place que le poète occupait déjà dans les cœurs.